

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La concepción antropológico-social
en la obra narrativa de
Ramón J. Sender

(1939-1953)

M^a LOURDES NÚÑEZ MOLINA

TESIS DOCTORAL
DIRIGIDA POR FRANCISCO CAUDET ROCA

OCTUBRE 2008

ÍNDICE

Introducción	4
I. Ramón José Sender: el «compromiso humanista» en <i>El lugar de un hombre</i>	23
Aspectos formales y temáticos de <i>El lugar de un hombre</i> : espacio, tiempo y personajes	88
Otros aspectos	116
II. México y Aragón: espacios vitales y literarios	125
<i>Crónica del alba</i>	141
La gestación del héroe: el amor y la muerte	158
El idealismo y el sacrificio del héroe	176
Espacio y personajes en <i>Crónica del alba</i>	187
III. <i>El vado</i> (1948) y <i>Réquiem por un campesino español</i> (1953):	
dos visiones sobre el peso de la culpa	195
<i>El vado</i>	208
<i>Réquiem por un campesino español</i>	242
Mosén Millán: ¿un hombre o un sacerdote?	305
IV. El amor, la violencia y la subversión de los valores sociales y morales en <i>El rey y la reina</i> (1949)	315
<i>El rey y la reina</i>	320
Conclusiones	367
Bibliografía	375

Introducción

Cuando uno lee a Ramón J. Sender tiene la impresión de estar ante un escritor comprometido con el tiempo que le tocó vivir. Desde sus primeros escritos, advertimos que era un hombre atento a la actualidad y preocupado por la función social de la literatura. Si se nutre de la historia actual y de su propia experiencia, es capaz de idear creaciones brillantes. A menudo, sus ficciones documentan costumbres y tradiciones de la gente humilde. Con gran dinamismo, nos transmiten los ideales revolucionarios que marcaron la vibrante y convulsa realidad político-social española del primer tercio del siglo XX. O, simplemente, su escritura expresa la rebeldía ante las convenciones sociales y la invocación de los valores humanos.

La década de 1930 entrañó para este autor un constante desafío. Ya fuera desde una posición cercana a la ideología anarquista, o desde la efímera afinidad que mantuvo hacia el comunismo, siempre confió en los instintos del pueblo. Con un objetivo muy definido: la construcción de otra sociedad, una sociedad libre, más justa e igualitaria. Antes de emigrar y de resignarse a vivir un prolongado exilio, Sender era un hombre de acción. Según su testimonio, mientras cumplía el servicio militar en Marruecos, entró «en contacto profundo con el pueblo español, el verdadero pueblo, obreros, campesinos»¹. Actuó en contra de la monarquía y de la dictadura de Primo de Rivera. Como periodista, informó sobre el tristemente famoso «Crimen de Cuenca», y sobre la tragedia de Casas Viejas. Asimismo, viajó a Asturias, cuando se produjo la Revolución de Octubre. Y, como a tantos españoles, la guerra civil le abriría una dolorosa brecha, que ya nunca pudo cerrar del todo. Sin embargo, su obra literaria no se resentirá, al menos durante un tiempo.

Historia y autobiografía son, por tanto, dos componentes capitales en sus narraciones. Tanto es así, que se han tomado por verdaderos muchos datos reunidos en la serie *Crónica del alba*. Nuestro autor llegó a ser considerado uno de los máximos exponentes de la novela social de los años treinta. Ahora bien, el conocido realismo de su prosa viene matizado, sobre todo en su obra de

¹ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, págs. 82-83.

posguerra, por el uso de la alegoría y de la parábola. El mensaje social explícito, propio de la novela comprometida, irá dejando paso al mensaje «humanista»; las ideas políticas desaparecen, en su lugar hallamos contenidos que atañen a la moral. Por lo demás, sus personajes son individuos que representan a un grupo social. Pero, cada vez de forma más clara, serán paradigmas del hombre genérico. De otra parte, es frecuente localizar un ingrediente antropológico y, en ocasiones, también religioso que completa el trasfondo social de sus relatos, dándoles un cariz ético. Como oportunamente se irá exponiendo, esta práctica narrativa es una prolongación de su primera producción literaria y es, sin duda, una directriz artística e ideológica.

De acuerdo con esto, nuestro propósito será establecer cómo organiza el escritor de Chalamera el fondo antropológico en sus narraciones. Determinar el modo y la finalidad con que esa base antropológica converge con la dimensión social de sus obras, en las cuales se trasluce la vocación humanista del autor. Conviene indicar que se trata de un estudio literario y no antropológico. Dada la relevancia concedida por Ramón J. Sender a la meditación sobre el hombre y su entorno, a la relación que se establece entre el individuo y la sociedad, hay una serie de nociones pertenecientes al campo de la antropología social, que se convierten en el foco de su atención: identidad, familia, comunidad, cultura. De ahí el título de nuestra tesis. Pero tales nociones serán valoradas conforme a su función literaria. El discurso no estará encaminado tanto a una explicación planteada en el marco de la disciplina antropológica, como a esclarecer, en la medida de lo posible, la expresión artística, la simbología senderiana que confronta al hombre «social» con el hombre «natural», y, por extensión, que aúna Historia y Antropología. Ese hombre «natural» es, como ilustraremos, el modelo de conducta que propone Sender en el conjunto de su obra.

El novelista ahonda en el inconsciente histórico primitivo, unas veces para producir efectos líricos en el lector, otras, para dar cauce emotivo a exigencias personales; o bien, para fundamentar su ideario social y ético. De otro lado, los motivos etnológicos dan a muchos de sus textos un efecto de realidad. Ese realismo suele ir encaminado a descubrir resortes que permitan el dinamismo

sociocultural. Especialmente desde el inicio del exilio, Sender tiende a materializar en su escritura un mundo natural, procurando reducir al mínimo los condicionantes históricos. Ese primitivismo habría que valorarlo superpuesto a la ideología del novelista. Eso nos daría, en último término, la significación humanista del autor, en la cual lo revolucionario va ligado a lo humano, y debe ser entendido como algo innato al hombre. Porque, si nos fijamos en ciertos personajes, veremos que la conciencia social es algo natural, que aflora, de forma espontánea, durante la infancia y, por lo tanto, tiene más de instintivo que de racional. Consideraremos este asunto, así como aquellas cuestiones que se refieren a la identidad cultural y a la identidad social. Materias medulares en la obra narrativa de este autor, ya que explora la condición humana y ésta viene dada, en buen grado, por el sentido de pertenencia e integración del individuo en una comunidad. Por fin, habrá que recapitular las pautas que nos aproximen a la concepción antropológico-social del escritor oscense.

La lista de títulos senderianos es copiosa. Por ello, centraremos el análisis en cinco de los diez libros impresos entre 1939 y 1953: *El lugar de un hombre*, *Crónica del alba*, *El vado*, *Réquiem por un campesino español* y *El rey y la reina*. Estas cinco obras narrativas tienen en común que el autor haya proyectado sus inquietudes sociales e individuales en el ámbito cultural de Aragón. Con la excepción de *El rey y la reina*, cuya acción transcurre en Madrid, pero que he incluido por ser un texto fundamental a la hora de explicar la «hombría». Un concepto esencial, en torno al cual se ensambla todo el pensamiento artístico del autor. Como la «hombría» es una singularidad de sus personajes, registrada en los años treinta, habrá que recurrir, de manera detallada, a textos de esa época, y compararlos con trabajos y apuntes posteriores, que revelen el sentido pleno de dicho término. En suma, el escritor aragonés enhebra, en torno a la exposición de la «hombría», un discurso ético sobre la dignidad del hombre, que transversalmente surca toda su obra.

Cabría pensar que la recuperación de las raíces es fruto del exilio, de la nostalgia. La remembranza de Aragón y de España obedece, en parte, a ese

motivo. Es un refugio afectivo. El regreso a la infancia, o al paraíso perdido, que vertebra *Crónica del alba*, sigue la tónica general de los exiliados, durante los primeros años de destierro. Escrita a la altura de 1942, es la obra que mejor refleja la conmoción del exilio, la sensación de desarraigo y soledad. Había llegado el momento de hacer un balance personal. Pero Sender lo hará reconstruyendo el mundo idílico de la niñez, y configurando una visión poética del paisaje. En todo caso, debemos tener en cuenta que la presencia de Aragón en los escritos de nuestro autor era abundante antes de la guerra civil. Por lo tanto, a la inclinación social del novelista, a la definición de la «hombría», habrá que sumar entonces la inclusión de la tradición cultural aragonesa. De modo que, tal elección de textos nos permitirá, además, probar la existencia de una línea de continuidad con respecto al período prebélico. Una de las razones que me llevan a pensar así es que, en principio, la Historia (crónica, reportaje o testimonio), que había caracterizado su escritura, con trazas de denuncia social, sigue vigente en *El lugar de un hombre*. Aunque Sender tenga que acogerse a la memoria, a viejos materiales, para crear el relato fabulado de un suceso real, esta obra deja entrever al novelista de los años treinta.

Concebidas con sólo unos meses de diferencia, *El vado* y *El rey y la reina* guardan cierta relación. A simple vista, el fondo histórico —la contienda— y la crítica social parecen atenuadas por las obsesiones de los protagonistas. En la primera, la guerra ha consumado la destrucción del pueblo español. Lucía vive obsesionada por la angustia de una culpa imposible de purgar. Pero, a la vez, la narración nos traslada el clima asfixiante, opresor de la dictadura franquista. En la segunda, el autor refiere de forma muy abreviada los primeros meses de combate. Aunque el texto no es, de ningún modo, un reportaje, ni una crónica de guerra, en aquella coyuntura decisiva para España, la heroicidad del pueblo, encarnado en un jardinero, constituye uno de los ejes del discurso narrativo. Sea como fuere, la ficción irá difuminando la historia hasta confluir con el mito. Hallamos un ejemplo en *Réquiem por un campesino español*. Aquí la revisión crítica de la República culmina con una lectura mítica de la guerra civil.

En suma, el examen de estas cinco novelas pretende justificar, a un tiempo, la constatación del final de un ciclo literario. Ciclo que había comenzado en 1930 con la publicación de *Imán*. Esto no significa que, a partir del año 1953, Sender dé un giro radical en su labor creativa. De hecho, retomará asuntos del pasado, entre ellos la guerra de Marruecos y, por supuesto, la guerra del 36. El recuerdo de Aragón seguirá ocupando muchas páginas de sus escritos. Por otra parte, la preocupación por la condición humana continúa impregnando sus obras. Pero hay una particularidad que hilvana la escritura de *Imán*, y que se hace extensiva a las novelas aquí analizadas. La intención implícita del autor es realizar la tarea del testigo que entrega al lector un documento fidedigno. Así lo expone en el texto que sirve de prólogo a *Imán*, cuando dice que trata de «contar la tragedia de Marruecos como pudo verla un soldado cualquiera»:

Tenía estas notas desde hace tres años. [...] La imaginación ha tenido bien poco —nada, en verdad— que hacer. Cualquiera de los doscientos mil soldados que desde 1920 a 1925 desfilaron por allá podía firmarlas. Y desde luego su protagonista se puede «comprobar» en la mayor parte de los obreros y campesinos que fueron allá sin ideas propias, obedeciendo un impulso ajeno y admirando a los héroes que salen retratados en los periódicos. El libro no tiene intenciones estéticas ni prejuicios literarios. Sencillo y veraz, trata de contar la tragedia de Marruecos como pudo verla un soldado cualquiera de los que conmigo compartieron la campaña. A ellos dedico estas notas, escritas entonces con la voz del paisaje africano en los oídos².

Indiscutiblemente la imaginación tuvo bastante que hacer, como hizo con las novelas que examinaremos. Sin embargo, pienso que, después del *Réquiem*, la imaginación va enmascarando la realidad, sobre todo, porque los temas han sido abordados repetidamente y pierden la viveza de lo inmediato. Al fin y al cabo, Sender tendría que recurrir a la memoria, y ésta distorsiona, reelabora, reescribe, reordena, los hechos del pasado. Pero, como sea, el valor testimonial de sus libros, así como el papel del autor testigo que entrega un relato veraz al

² Ramón J. Sender, *Imán*, comentado por Lorenzo Silva, Barcelona, Destino, 2001.

lector termina desapareciendo, aun cuando use la primera persona para dar autenticidad a las historias. Tal evolución viene condicionada, en primer lugar, por la distancia temporal; y, en segundo lugar, por la distancia geográfica. Sin materia prima concerniente a la realidad española, el escritor tendrá que optar por otras técnicas narrativas si quiere seguir tratando la temática de España. Pero también es, a mi entender, una forma consciente de proceder. En ese juego con el lector, Sender adopta la decisión de desfigurar los límites que separan el arte de la realidad. Algo que se aprecia de forma notable en su última época creativa. Pondré un ejemplo. En "Despedida en Bourg Madame" (*Relatos fronterizos*, 1970) subyace la condena al franquismo. El diálogo entre dos campesinos que, quince años después del final de la guerra civil, cruzan la frontera con Francia, pone de relieve la severa explotación de los trabajadores españoles. Sin embargo, el autor enhebra esa historia con sus recuerdos, con su dolorosa experiencia de la emigración. De manera que el texto es más personal que documental.

Parajes naturales, aves, ríos, castillos, ermitas, aldeas, tradiciones populares de la tierra aragonesa conforman el mundo literario de Ramón J. Sender. Y, en el centro de ese universo, se sitúa el hombre de campo. El labriego sencillo, honrado, virtuoso, apegado a los valores de la naturaleza. Un hombre cuya forma de vida no tiene cabida en la sociedad establecida, pero a quien procura dignificar desde la creación de Viance, su primer gran personaje. En general, el campesinado conforma el tejido social de sus novelas. Grupo oprimido por los caciques, por los grandes terratenientes, cuyas posibilidades de progreso son mínimas, pues vive sujeto a una estructura social heredada del feudalismo. Para el autor, es necesaria una renovación de la sociedad, que debe ir ligada a una regeneración moral. Como se colige de sus textos, la mejor solución será aquella que armonice los instintos naturales del individuo (campesino) con los principios de organización del municipio.

El escritor de Chalamera expresó, en diversas ocasiones, el afecto profesado hacia la figura del campesino. Tal afecto estaría relacionado con haber crecido en un medio rural, y con un hecho quizá definitivo, la influencia de su abuelo

paterno, José Sender Torres. Este hortelano sería un modelo de conducta³. En *Monte Odina* podemos leer, de manera concisa pero elocuente, la concepción antropológico-social a la cual nos referimos:

No es que yo crea que los campesinos son perfectos como seres humanos. No hay un ser humano perfecto en el orbe, y si alguna vez hemos creado un arquetipo de perfección nos hemos apresurado a crucificarlo. Pero el campesino está en sus vicios y defectos más cerca de la naturaleza elemental, y eso lo salva⁴.

Cuando describe a los campesinos, el novelista realza el gozo que sienten al trabajar la tierra y, algún rasgo ejemplar, como la espontaneidad, la generosidad, y la solidaridad. Junto al campesino, el pastor y el abuelo son personajes que, por su sabiduría ancestral, por su sencillez e inocencia, ocupan un lugar destacado en la narrativa senderiana.

Los personajes que iremos estudiando son campesinos, salvo mosén Millán y José Garcés, trasunto del autor. En cualquier caso, Pepe Garcés se identifica solidariamente con ese colectivo. Sus historias cristalizan la tragedia del pueblo español. Como dice el narrador de *Imán*, este pueblo históricamente ha atraído, como el hierro, la desgracia y la violencia a su alrededor. Esa fatalidad culmina con el desastre de la guerra civil. Conforme a esto, casi todos los protagonistas de las novelas elegidas engrosan el grupo de las víctimas. No obstante, incluso el sacerdote, que pertenece al grupo de los vencedores, es un hombre abatido. Arrastrado por una espiral de violencia, este anciano cura no sabrá resolver el dilema moral que se le plantea. Antepone una falsa idea de Dios a la salvación de un hombre, y, en consecuencia, opta por la traición. Tendrá entonces que resignarse a no poder aliviar su conciencia culpable. De tal modo, Sender pone de manifiesto que el daño obrado por la guerra no entiende de clases sociales, ni de credos políticos o doctrinas religiosas, y afecta a todos los españoles.

³ Jesús Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, Madrid, Páginas de Espuma, 2002, pág. 25.

⁴ Ramón J. Sender, *Monte Odina. El pequeño teatro del mundo*, edición, introducción y notas de Jean-Pierre Ressayre, Moret, Biblioteca del Exilio, Edición do Castro, 2003.

Observaremos que el escritor oscense dibuja la vida campesina, tal como la conoció. Ese cuadro de la España rural tiene una intención social. La sombra de la Iglesia y el caciquismo político impiden el progreso. Los ciclos se repiten una y otra vez. Da la impresión que, en las aldeas españolas, el tiempo no avanza, que la vida se ha sostenido en un estadio primitivo desde épocas ancestrales. Y es gracias a la exposición de esta cultura arcaica, en coexistencia con la cultura cristiana, que el autor consigue transmitir esa sensación de inmovilidad social. La inclusión de la liturgia religiosa en las novelas no es un proceder meramente descriptivo. Pues, buena parte de esos ritos son vestigios de los privilegios sociales de la Iglesia y de la servidumbre del campesinado.

Ahora bien, la cultura generada por el pueblo —refranes, romances, coplas populares, dances, música— puede ser revolucionaria. Quiero decir con esto que, para el novelista, cualquier manifestación artística popular lleva consigo el espíritu creador de libertad y progreso. Un anhelo férreamente prohibido por la cultura dominante, si seguimos la argumentación trazada por nuestro autor en diversos escritos. Por ese motivo, nos interesa recalar, de manera especial, en creencias, leyendas y mitos populares anotados por el escritor de Chalamera, asumiendo su habilidad fabuladora y su gran afición por lo pagano. Si recaba en ese terreno es porque, según su propia declaración, la riqueza cultural de Aragón en materia de leyenda «es realmente tentadora para los escritores y yo soy en mi modesta obra un claro ejemplo»⁵. No en vano creía que la leyenda era «la esencia de la historia»⁶, y la Historia es, como ya se reseñó, una materia crucial en su actividad creativa.

Para tener una visión global de lo que va a ser nuestro discurso, hay que precisar lo siguiente: los estudios antropológicos de la literatura establecen dos corrientes críticas, una mitológica y otra arquetípica, entendiendo por corriente mitológica aquella que explora la expresión cultural «de los pueblos primitivos

⁵ Ramón J. Sender, "Leyendas, tradiciones y costumbres aragonesas", en A.A.V.V., *Libro de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1976, pág. 84.

⁶ Ibid., pág. 84.

a través de sus ritos, mitos y leyendas»⁷. Como acierta a decir María Rubio, en la práctica crítica, es frecuente realizar una síntesis de ambas tendencias, cuya divergencia fundamental reside en que «las manifestaciones míticas fueron estudiadas por los antropólogos como producto de una transmisión generacional o cultural, siempre de carácter externo», mientras que

los arquetipos se presentan como productos alojados en las zonas más ocultas de la psique humana que Jung denominó inconsciente colectivo, pudiéndose establecer una relación estrecha entre los sueños, los mitos y el arte como formas de exteriorizar los arquetipos⁸.

Con arreglo a esta síntesis, además de prestar atención a las costumbres, creencias y leyendas, como representaciones de espontaneidad, sabiduría y libertad en la obra senderiana, la lectura de las cinco novelas estará orientada a señalar cuáles son los arquetipos —héroe, paraíso, infierno— explorados por el autor oscense. En definitiva, trataremos de delimitar cuál es el sentido dado por Sender a asuntos referentes al primitivismo, al cristianismo, o al instinto, entre otros, que, en los textos que nos ocupan, suelen estar sujetos a la perspectiva social. Igualmente será provechoso reparar en cómo el novelista plantea el tema del ideal femenino y del amor, concebido como deseo sexual, como una necesidad del ser humano para alcanzar, en el plano personal, la dignidad y, con ello, la plenitud. Por supuesto, habrá que comentar la configuración de los personajes, dado que el autor ha anulado la proyección utópica de futuro en el ámbito de la revolución —la destrucción del orden burgués— que le había caracterizado en el pasado. En su lugar, adopta una expresión social portadora de una significación humana que trasciende la política.

En general, el sentido humano de los personajes les hará experimentar un proceso de concienciación individual o social, por medio del cual recobran la dignidad. O, en el caso de no haberla perdido, les hace trabajar para hacer realidad sus ideales. Unos son héroes —Pepe, Paco y Rómulo—, y exponentes

⁷ María Rubio Martín, *Estructuras imaginarias en la poesía*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991, pág. 74.

⁸ Ibid., pág. 78.

de que no es preciso ser un revolucionario para morir, o estar dispuesto a morir por una idea. Otros son antihéroes —Sabino, Lucía y mosén Millán—. Pero, casi todos ellos, alcanzan la liberación social como consecuencia de la rebeldía, de guiarse por su instinto natural. Según las tesis de Sender, actúan estimulados por la «hombría». Por contra, si el hombre desatiende o deja de lado los dictados del instinto, participa de la hipocresía que sustenta las injusticias y desigualdades de la sociedad establecida. Si bien, a veces, no basta con ser honesto. Cuando la corrupción es irrevocable, el sacrificio es un antiguo rito de regeneración colectiva.

La sacralización de este ritual es una de las imágenes con las cuales Ramón J. Sender procura plasmar sus criterios acerca de la religiosidad primitiva. Tales criterios guardan estrecha relación con el carácter pagano que subyace en su concepción del cristianismo. Un amargo ejemplo de sacrificio colectivo es la guerra civil. El escritor hace una interpretación de la guerra en clave religiosa. La sangre derramada por el pueblo español es un símbolo de redención. A su juicio, tal sacrificio ha de servir para forjar el futuro del país, para construir una sociedad libre de prejuicios religiosos, sociales, basada en la fraternidad y la solidaridad. En cualquier caso, el camino a seguir, el modo de superar, desde el exilio, la barrera impuesta por el franquismo es algo que el autor no plantea. En cierto modo, esa significación religiosa sirve para constatar la inmoralidad de la contienda, el terrible abandono que padecía entonces el pueblo. Y, tal vez, sea un medio de buscar consuelo personal. Baste recordar que su mujer y uno de sus hermanos fueron fusilados por los sublevados.

De todos modos, también un individuo puede ser una víctima sacrificable, como ocurre con el protagonista de nuestra primera novela. Tres dimensiones —social, antropológica y existencial— se entrecruzan en la estructura de *El lugar de un hombre*, con el fin de abogar por el respeto que todo hombre merece. Este alegato a favor de cualquier hombre, sea cual sea su condición económica o social, configura el objeto del compromiso humanista en Sender. En esta ocasión, el autor se inspira en un suceso real, agudamente acomodado a sus propósitos artísticos. El regreso a la aldea de un hombre, a quien sus

vecinos daban por muerto. Sin embargo, lo que podría haber sido una recreación de la parábola del hijo pródigo encierra la denuncia de una brutal injusticia. Primero, porque ese hombre había huido de su aldea, cuando la humillación se hizo tan insoportable que no halló otro camino para preservar la integridad. Segundo, porque se suponía que había sido asesinado y, por lo tanto, dos inocentes son torturados y encarcelados a causa de ese falso crimen.

El relato presenta cómo los aldeanos habían condenado a Sabino a vivir en soledad mucho antes de la huida. El escritor enfatiza la tremenda marginación social a la que fue sometido, y las consecuencias tanto de la huida, como del regreso para el ritmo inmutable, hasta ese momento, de la aldea. En definitiva, la desaparición y el retorno de un único hombre, el más humilde, quiebran la estabilidad social. Aunque ese hombre sea rechazado e ignorado por todos, su ausencia adquiere una trascendencia trágica. Por consiguiente, la intención de Sender es probar el valor del individuo para el grupo. Pero, además, expone una serie de motivos que van trenzándose en el desarrollo de la trama, y que consuman la crítica social de *El lugar de un hombre*. Las intrigas políticas de los caciques para alzarse con el poder, sin el menor interés por descubrir la verdad; la reprobación de la pobreza en una sociedad jerarquizada; o la intromisión de la Iglesia en la condena de Vicente y Juan son los principales factores críticos de la narración. A este conjunto de factores puede añadirse otra observación. Aunque el narrador esboce una estampa idílica del campo, el problema agrario es un asunto latente en el relato. Por eso, la atmósfera festiva motivada por la llegada de la primavera y la anual bendición de los campos, o la risa de los campesinos suscitada al recitar unas coplas que hablaban del asesinato del protagonista, queda enturbiada en el momento que alguien incendia la finca del cacique conservador. Bien es cierto que la reintegración de Sabino en el pueblo culmina cuando le ofrecen un trabajo. Pero no todos los habitantes de la aldea pueden ir al jornal, pueden cultivar la tierra. Este derecho está en manos de los caciques y éstos lo utilizan para explotar a los trabajadores.

El novelista se valdrá de patrones culturales de la provincia de Huesca para hacer ver que el hombre es un ser social y necesita del respeto de los demás.

Será objeto de estudio explicar si este plano antropológico refrenda el fondo social de la fábula. Sender imagina un modelo cimentado en la naturaleza, que choca con el orden social establecido. La tendencia a la conservación en la vida de la aldea (expresada en los ritos cíclicos), la autoridad de caciques y curas, la represión ejercida por la guardia civil son, a simple vista, obstáculos insalvables para la creación de una nueva sociedad. Pese a ello, el eco de la injusticia que ha destrozado las vidas de Juan y Vicente, parece despertar a los campesinos de ese letargo. Por lo demás, el autor secunda la decisión de Sabino, porque es una proclamación de la libertad individual. «¿Es que no tengo piernas para irme a donde quiera? Un día me dio el barrunto. Y me fui», le dirá el personaje a un grupo de campesinos, quienes entre admirados y perplejos por el desarrollo de los acontecimientos no aciertan a explicarse por qué había huido.

Ese barrunto que inspira la fuga es la expresión simple e instintiva de una rebeldía que, a lo largo de la historia, ha estimulado a hombres anónimos a luchar, a progresar o sencillamente, como en el caso de Sabino, a sobrevivir. Cabe matizar que, aun cuando Sender se haya centrado en las aspiraciones y necesidades individuales, en esta ficción viene a reivindicar que esa libertad de acción ha de sistematizarse en la esfera social por medio de la justicia y el trabajo, condición indispensable para vivir con dignidad.

Si la emigración provoca, en nuestro escritor, que Aragón cobre más fuerza como espacio vital y literario, lo mismo sucederá con México. La necesidad de conservar su identidad, acrecentada por el sentimiento de desarraigo, da lugar a la evocación poética y mítica de Aragón. Asimismo, Sender vive en México el proceso de adaptación a su reciente condición de exiliado. En consecuencia, la cultura ancestral mexicana (los mitos, la naturaleza y el lenguaje) penetra en su obra literaria. Entre 1939 y 1942, el territorio aragonés se convierte en enclave idílico, donde retener y organizar el pasado. En cambio, México es una región nueva y fascinante, que alberga el presente del escritor. A la vista de su fecunda labor creativa, parece que la estancia en México, aun siendo breve, fue intensa. Pues, a partir de ese momento, la temática americana progresa en paralelo a la española. De hecho, es en una novela ambientada en México —*Epitalamio del*

prieto Trinidad— donde localizamos los primeros juicios del escritor sobre la violencia en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, el hecho de viajar por México y Guatemala, donde la atmósfera del pasado español se hace tan visible, le inspira para llevar a cabo una subjetiva interpretación de la Conquista. No obstante, las ficciones aclimatadas en América no se ciñen a esa época. En los años sesenta y setenta, vieron la luz relatos que se adentran en la América precolombina, que indagan en personalidad de algún conquistador español; o relatos cuya acción transcurre en los siglos XIX y XX.

Durante el exilio estadounidense, Sender afrontó las dificultades propias de su situación, que coinciden con las de otros intelectuales, como son la soledad, la carencia de público, o los problemas para comercializar sus obras literarias. Entretanto, esperaba el regreso a España. Larga y penosa espera para un hombre acostumbrado a vivir al tanto de la calle, de los problemas de la gente y que, lentamente, tuvo que hacer suyo un espacio ajeno, pero con el ánimo de poder reanudar, algún día, la vida en su país. Si bien, a medida que iba pasando el tiempo, crecía el temor al regreso, a que la imagen idealizada de España se desvaneciera, y comenzaba a aflorar el miedo al rechazo. Alguno de sus libros revela que, cuando la ausencia es forzosa, aferrarse a la memoria, es uno de los recursos que nos permiten tolerar la distancia.

Hay un trasfondo existencial en *Crónica del alba*, con el cual Sender viene a decir que, para los individuos, la conciencia de identidad, de arraigo, es tan vital como la aceptación de los demás. Quienes somos está determinado, en buena parte, por los recuerdos, por el lugar donde crecimos y donde vivimos. *Crónica del alba* es un cuaderno de memorias, escrito por un refugiado de la guerra civil, donde se contraponen dos visiones del mundo: la inocencia del niño y la decepción del adulto tras la derrota. No debemos obviar la similitud entre la biografía del autor y la del protagonista de la novela. El novelista aragonés ha proyectado detalles de su vida en la creación del personaje. Pero hay que tener muy en cuenta que, autobiografía y ficción se mezclan en el texto, de tal forma que no es posible discernir cuál es la frontera que las separa. El recuerdo de la infancia es el modo en que José Garcés se evade de la

realidad —el encierro en un campo de concentración—, poco antes de morir. Y, por tanto, es igualmente el modo en que el autor elude el duro trance del exilio. Son los últimos días de un héroe que, recordando las travesuras de la infancia, y la pureza virginal de su novia, Valentina, mitiga el dolor de la derrota.

La identidad se forja en la infancia y hay, en el aprendizaje de Pepe, dos atributos que se perfilan muy pronto: el idealismo y la conciencia social. En este sentido, el relato de los juegos y del amor infantil es también la historia de la gestación del héroe. Al hilo de esta exposición, el autor incluye otros asuntos relativos a la antropología. En primer lugar, la rebeldía de Pepe deriva hacia la búsqueda de la libertad, y ésta emana de la naturaleza. Este niño se guía por su instinto natural. Por ello, la sinceridad e inocencia del pequeño Pepe pone en evidencia la hipocresía social de los adultos, cuya artificialidad se confronta con el mundo natural que atrae a Garcés. En segundo lugar, el personaje admira el carácter épico de tres arquetipos: el poeta, el santo y el héroe, cuyo destino es la muerte. El espíritu aventuro del niño le lleva a descubrir, aun cuando no logre comprender del todo, que la fidelidad a los ideales conlleva un sacrificio. Y es el hombre adulto quien, mientras escribe su cuaderno, toma conciencia de ese trágico destino, de la destrucción de sus ilusiones, y afronta con dignidad la muerte. Encerrado, como si fuese «un refugiado sospechoso», y sin ningún tipo de esperanza, el mayor sostén del protagonista de *Crónica del alba* es el tierno recuerdo de su novia. Resumiendo, Valentina representa el ideal femenino del personaje y, en la medida que es símbolo de los ideales, de los sueños de José Garcés, es una alegoría del amor que Sender siente por España.

Lucía y Rómulo, personajes de *El vado* y *El rey y la reina* personifican dos ejemplos, uno femenino y otro masculino, de la «hombría». La desnudez física y moral les libera de los prejuicios sociales, y el entorno de violencia no hace sino fomentar su salvación. Si bien en el caso de Lucía dicha salvación es simbólica. Pero la similitud estructural y temática —la evocación de una traición— entre *El vado* y *Réquiem por un campesino español* me ha resuelto a reunir estas dos novelas cortas en un mismo capítulo. El discurso narrativo establece, en ambos

casos, que la culpa es una carga demasiado pesada. Las primeras páginas de *El vado* contienen una significativa metáfora. Cargada con una canasta de ropa en la cabeza, Lucía se dirige al río, el día en que se cumplen dos años del asesinato del hombre amado. Se detiene frente a la casa de la madre de éste, y escucha las palabras de la anciana que «caían sobre la canasta de Lucía como losas de plomo». Pesadumbre que, de la misma manera, se aprecia en mosén Millán, quien insistentemente pregunta al monaguillo —«¿Ha venido alguien?»—, poco antes de celebrar una misa por Paco, el del Molino, ejecutado hacía un año. Parece evidente que el deseo de expiación es análogo en estos personajes. Sin embargo, para Lucía la necesidad de confesar la delación se convierte en un tormento que le hace perder la razón. En cambio, el cura hace un reposado examen de conciencia, en busca de un consuelo que le es negado, ya que ni los familiares de Paco, ni los vecinos del pueblo asisten a la misa. En su lugar, se ve acompañado por los responsables de la muerte de Paco, los caciques.

El mundo de los instintos, de las pasiones primarias figuradas en una mujer real —Lucía—, es el núcleo discursivo de *El vado*. En un segundo plano, asoma la España de la posguerra, donde conviven víctimas y verdugos. El español es ahora un pueblo receloso, dividido, atenazado por el miedo a la represión, encerrado en sí mismo, y, en consecuencia, sin capacidad de dialogar; menos los jóvenes. Ellos viven esperanzados en ejecutar su venganza. Pero ese futuro aún es dudoso.

Si he señalado que Lucía es una mujer real, es porque este personaje tiene muy poco que ver con las mujeres revolucionarias de textos de los años treinta, o con el ideal femenino —prefigurado es esa época, pero que nuestro autor modela después de la guerra—. Es una mujer que, consumida por los celos, ha delatado al hombre amado, un campesino anónimo. En esta novela, Sender lleva a cabo una meditación sobre la violencia como condición innata del ser humano. Lucía está obsesionada por sufrir un horrible castigo, y no se da cuenta de que guardar el secreto de la traición le ha conducido a una situación de soledad, que es, quizá, uno de los peores castigos. Esa necesidad de comunicación, se cumple cuando el personaje cruza "el vado", cuando cruza a

la orilla de los locos. El novelista ha recreado la fábula en un escenario natural —el río—, porque ahí es donde la metáfora de la locura adquiere plena significación. Aquí el ingrediente antropológico está estructurado en función del alegórico desenlace. En este sentido, el relato se cierra con la imagen de la protagonista, desnuda en mitad de la plaza del pueblo. Lucía está segando la nieve. Mientras, confiesa públicamente su crimen. Luego, la expiación de la culpa se produce en un plano simbólico, pues nadie dará crédito a la confesión.

Otra es la lectura que haremos del sentimiento de culpa en el *Réquiem*. El sacerdote traicionó a su "hijo espiritual", creyendo que cumplía con un deber moral. De modo que la conciencia del personaje se dirime entre el victimismo y la culpabilidad. Puede decirse que mosén Millán es, a la vez, víctima y verdugo. El discurso del autor se enriquece porque la crítica a la labor evangélica de la Iglesia, viene articulada con la humanización del cura. De acuerdo con esto, el anticlericalismo, característica del pensamiento de Sender, se diluye sin llegar a desaparecer, dado que, si bien el novelista no exculpa al sacerdote, al menos, le victimiza. Asimismo mosén Millán reconstruye la vida y la trágica muerte de Paco, el del Molino. Esta exposición deja entrever el problema agrario que agitó al país, y la inmoral colaboración de la Iglesia con el fascismo español. Y, a la vez, tal evocación, junto al romance cantado por el monaguillo —elevado a portavoz de la memoria colectiva—, determina la mitificación del campesino y, por consiguiente, de la guerra civil.

La narración viene cargada de detalles antropológicos, que se bifurcan en dos ramas: ancestral o pagana y cristiana; y que están íntimamente asociadas a la dimensión social del texto. Paco es un hombre plenamente integrado en su comunidad, cuyo único pecado es haber trabajado por el bien común. Algo que no alcanza a entender mosén Millán. Pese a que la conciencia social del personaje se había despertado siendo éste un niño y en compañía del cura. Al igual que en *El lugar de un hombre*, la estructura social está jerarquizada. La tranquilidad aldeana se rompe cuando un grupo de hombres, encabezado por Paco, pretender lograr mejoras para la aldea. Quieren acabar con la sumisión de los campesinos al duque y a los terratenientes. Entonces llegan a la aldea

unos forasteros y asesinan a todos aquellos que se enfrentaron al duque, a quienes lucharon por la libertad y la justicia social. *Réquiem por un campesino español* ilustra la reducción de los factores históricos de la que hablábamos al inicio de esta introducción. Así, Sender sustituye la designación de nacionales y republicanos por una indicación más elemental: foráneos y naturales. Con esta elección, junto a la ubicación de la acción en una aldea imaginaria, se favorece la creación de un espacio y un tiempo míticos acorde con el fin de universalizar la fábula.

Hemos dejado para el final *El rey y la reina* porque la historia gira en torno a la «hombría» en el contexto de la guerra civil. Esto nos permite observar que Sender persevera, desde el exilio, en la consumación de la "revolución". Pero ahora debe leerse como una lucha individual, como la salvación de uno mismo. Cuando el individuo obtenga la dignidad que le corresponde, podrá entonces comenzar la revolución colectiva, es decir, la reconstrucción del país. Para ello, el novelista se apoya en el amor —el ideal femenino—. En ese escenario de violencia, el deseo de posesión del protagonista por la duquesa, es también la aspiración a alcanzar cualquier sueño o ambición. El carácter testimonial de la contienda, aun siendo mínimo, basta para ver que Sender ha ennoblecido la actuación del pueblo español. El estallido de la guerra provoca una subversión en todos los niveles de la vida, desapareciendo así los estamentos sociales. Rómulo, un jardinero humillado por la duquesa de Arlanza, queda convertido en el dueño del palacio. Y lo que es más importante en dueño de su destino. Es uno de esos hombres a los cuales, según el autor, el contexto bélico les dio la posibilidad de humanizarse. Pues tuvieron la posibilidad de luchar por su dignidad. La conducta moral de Rómulo —héroe de guerra— se impone a la amoralidad de otros personajes. Por tanto, pese al trágico desenlace, Rómulo ha conquistado su ideal y emprende un nuevo camino.

En definitiva, la condición de exiliado determinó, en parte, la tarea creativa de Sender. El rechazo de la política, que él juzgaba viciada, no significaría que no quisiera y creyera cumplir con la misión social del intelectual. Cometido que, en la época que vamos a estudiar, consistía en terciar en la reconstrucción de

España que algún día habría de llegar, aunque no supiera por qué cauces. Colaborar en el campo de la cultura, agitando las conciencias de los lectores. Por eso, pienso que, aun cuando el pasado sea mitificado, en el fondo Sender procura dar a su obra una proyección de futuro. Esa voluntad que es, en cierto modo, colectiva fue inútil porque

si bien los escritores exiliados pretendían dirigirse a su base social y a la de los países que les dieron albergue, y a la vez mantenían la ilusión de estar haciendo una obra de creación que en un futuro inmediato habría de integrarse en el legado cultural de España, lo cierto es que esa base social no era culturalmente la más idónea, los países donde estaban desterrados, incluso cuando se hablaba el mismo idioma, pronto hicieron oídos sordos a la cantinela de la patria perdida. Mientras, España, cerrada a cal y canto hasta mediados de la década de los 50, solamente vio a los exiliados como un punto de referencia, nunca decisivo ni en el campo de la cultura ni en el de la política. Y sin embargo, la producción literaria de los exiliados llegó a alcanzar un nivel altísimo⁹.

⁹ Francisco Caudet, *El exilio republicano de 1939*, prólogo de Alicia Altet Vigil, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 392.

I.

Ramón José Sender: el «compromiso humanista»
en *El lugar de un hombre*

Ramón J. Sender era un escritor consolidado en España —fue Premio Nacional de Literatura (1935) por su novela *Míster Witt en el cantón*— en el momento en que estalla la guerra civil. Su obra literaria y periodística fue conocida por alinearse dentro de una de las corrientes literarias más relevantes de la década de 1930, denominada «literatura comprometida». Si bien parte de la producción de esa época sobresale por sus planteamientos filosóficos y éticos, que la actualizan. Un contenido que, sin duda, poco o nada tiene que ver con la orientación integral de esa corriente; muchas veces criticada por considerarla, casi en su totalidad, «arte de propaganda».

La actividad de Sender, como la de tantos intelectuales españoles, fue doble durante el período comprendido entre 1936 y 1939. A su lucha como soldado, se une su tarea como escritor, firmando manifiestos y exaltando, en diversos artículos periodísticos, el heroísmo del pueblo español y los valores democráticos. A finales de 1936, una serie de discrepancias con los comunistas le llevan a retirarse del frente¹⁰. El motivo de dicha retirada es la supuesta degradación militar de Sender, el 30 de octubre de 1936, a causa de su desertión durante la batalla de Seseña. Un incidente muy polémico que aún nadie ha logrado esclarecer del todo. Aunque los testimonios de Enrique Líster o Vittorio Vidali, en los cuales acusan a Sender de desertión, no tienen la suficiente credibilidad para estudiosos como Donatella Pini y Jesús Vived.

Donatella Pini ha analizado con sumo rigor esta cuestión. En un magnífico artículo publicado hace unos años, deja constancia de que todavía no se ha hallado «una prueba del todo fidedigna o absolutamente irrefutable»¹¹. No obstante, Pini aporta tres testimonios de la prensa de guerra que desmienten el relato de Líster. El último es el más significativo. Puesto que apareció el 31 de diciembre de 1936, en el *Boletín de la 1ª Brigada Mixta* —Sender había sido jefe de Estado Mayor de esta Brigada—, cuando ya se habría producido la degradación del escritor. En este *Boletín* se hace un retrato del Sender combatiente, realzando su actitud ejemplar en la lucha contra el fascismo. La

¹⁰ J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., págs. 334-337.

¹¹ Donatella Pini, "El «asunto» Sender", *Trébede*, núm. 47-48, febrero de 2001, págs. 48-52. La cita en pág. 48.

contradicción entre la buena consideración que la prensa tenía de nuestro autor y las críticas de Líster, lleva a Pini a pensar que, en realidad, las calumnias contra Sender «habían sido un montaje destinado a destruir la imagen heroica alcanzada por el escritor, con motivo de su proximidad con anarquistas y "poumistas"»¹².

En cualquier caso, Sender no cesará su labor en defensa de la República. Interviene en la jornada de clausura del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (1937), celebrada en París¹³. Además, realiza un viaje a Estados Unidos, en 1938, como integrante de una delegación —formada por José Bergamín, Ogier Preteceille y Carmen Meana, «empleada del Metro de Madrid y miembro del Movimiento de Mujeres Antifascistas»—, cuya misión consistía en conseguir apoyo económico, e intervenir en favor de la legalidad republicana¹⁴. Barcelona será el último suelo español que transitará nuestro autor, ese mismo año de 1938, antes de emprender el largo camino del exilio¹⁵.

Sender, una vez terminada la guerra, y a pesar de la incertidumbre que conllevaba su salida de España, encauzó sus escritos hacia los problemas vitales del hombre, sin apartarse de la problemática social, que hasta entonces había sido el centro de su atención. Indagará, de manera aún más profunda, en el campo de la moral (la culpa, el crimen), en los temas del amor y de la muerte (sugestionado, en ocasiones, por el suicidio), y en el destino del ser humano. Sus personajes afrontan las dificultades que entraña la adecuación del *yo* en el entorno. La literatura senderiana plantea, con frecuencia, cuestiones acerca de los vínculos ocultos existentes entre el hombre y el cosmos.

Lejos de su patria —o de su «territorio», expresión más cercana a su sentido de pertenencia—, Sender se refugió con ahínco en la escritura. La experiencia y la reflexión le conducen a plasmar en sus novelas ideas que son siempre sugerentes. Por ejemplo, mantiene que la barbarie anida en toda

¹² Ibid., pág. 52.

¹³ J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., pág. 363. Cfr. la ponencia de Sender en Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider (eds.), *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, vol. III, Barcelona, Laia, 1979, págs. 253-256.

¹⁴ J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., págs. 383-384.

¹⁵ Ibid., pág. 359.

civilización, así como el instinto criminal se aloja en todo hombre. Otras veces, atraído por mitos literarios (don Juan, don Quijote o Segismundo, el héroe calderoniano), experimenta con los géneros. O retrocede a estados primitivos a través de mitos antropológicos. Es el caso del mito de la Atlántida. El continente perdido sobre el que tantas veces escribe, persuadido, sobre todo, por su significación como origen de la civilización. Para algunos intelectuales, la Atlántida de Platón ofrece múltiples posibilidades figurativas e imaginarias. Sender entiende que no toda la sabiduría antigua —oculta en el mito— se habría destruido y que aún quedarían vestigios en determinados hombres y grupos étnicos. A Juan Ramón Jiménez, por citar otro ejemplo, la Atlántida le sugiere el paraíso, el hogar perdido¹⁶. En todo caso, para Sender el mito es un vehículo para explorar la verdadera naturaleza del ser humano. Las figuras históricas (Carlos II, Lope de Aguirre, Hernán Cortés) tendrán cabida en su narrativa, ya que es usual en Sender volver su mirada al pasado —recurso que compensa el hecho de no poder vivir el presente en España—. Autor de una gran sensibilidad, volcará en su obra de creación toda su intimidad.

La ingente obra novelística escrita por nuestro autor en el exilio se puede dividir en dos grandes grupos: las novelas que están ambientadas en España, bien desde una visión nostálgica (*Crónica del alba*, 1942), o bien desde el punto de vista de la revisión de los acontecimientos políticos anteriores a la guerra civil de 1936 (*El verdugo afable*, 1952). En este grupo se incluye *El lugar del hombre*, primera novela de Ramón J. Sender en el exilio —fue publicada por la editorial Quetzal, creada por el escritor en México¹⁷—. La segunda edición se publicó en 1958 con el título *El lugar de un hombre*, por Ediciones CNT de México. Un subgrupo sería el formado por las novelas cuyas acciones

¹⁶ Juan Ramón reunió la poesía escrita durante el exilio americano (1936-1954) bajo el título *Lírica de una Atlántida*. Obra que tiene como protagonista al mar. Una sección está dedicada a las ciudades, a los lugares que alguna vez fueron su hogar. Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.

¹⁷ Aunque en 1939 también publica *Proverbio de la muerte*, la redacción de esta novela es anterior según el testimonio de su hijo. En Ramón Sender Barayón, *Muerte en Zamora*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990, pág. 210: «A principios de 1937 nos mudamos a una casita de campo en Louvie-Juzon, un pintoresco pueblo cerca de la frontera con Aragón. Allí escribí mi padre otro libro, probablemente *El lugar de un hombre*».

transcurren durante la guerra civil: *El rey y la reina* (1949), *Réquiem por un campesino español* (1953), *Los cinco libros de Ariadna* (1957), entre otras. Por otro lado, están las novelas que se insertan dentro del tema americano, como *Epitalamio del prieto Trinidad* (1942), *Novelas ejemplares de Cíbola* (1961), *Relatos fronterizos* (1970), *Túpac Amaru* (1973) o *El alarido de Yaurí* (1977). Cabe reseñar la capacidad inventiva de Sender a la hora de recrear la América prehispánica. En definitiva, es un escritor que tiende a hacer de sus creaciones una meditación sobre los problemas del ser humano. Aunque arraiga sus narraciones en un tiempo y espacio más o menos concretos suele añadir algún componente de ambigüedad, de imprecisión que da mayor amplitud al texto, mayor capacidad de ahondamiento.

El escritor aragonés reivindica en *El lugar de un hombre*, como lo hará a lo largo de toda su obra, en mayor o menor medida, la libertad individual y la justicia social. Las variantes de la segunda redacción junto al cambio de título, acentúan el tema de la dignidad del hombre, de cada uno de los hombres miembros de una sociedad. Se traslada el enfoque de "el hombre" genérico, como especie, a "el hombre" como individuo, encarnado en el personaje de Sabino. Este cambio de orientación en los postulados del autor se hace aún más perceptible una vez que añade, en la versión definitiva, esta última reflexión: «Por lo demás cada hombre, hasta el más miserable, ocupa un lugar en el mundo y ahora se está viendo»¹⁸.

En esta línea se hallan las palabras de Sender en la *Breve noticia* que introduce la obra en su primera edición, donde declara que la intencionalidad última de la novela es aportar su visión humanista, despojada ésta de toda retórica —en este punto continúa su valoración de la *desnudez* en el novelista, en términos del autor, proclamada desde los artículos publicados en los años treinta— y especialmente de contenido político:

¹⁸ Esta estimulante idea es análoga a la que el filósofo alemán Walter Benjamin expuso en el ensayo titulado "El narrador", donde viene a decir que nadie es lo bastante pobre para no dejar recuerdos. En Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, págs. 111-134.

En este libro está mi sentimiento, de lo humano y quizá la raíz del único humanismo revolucionario posible. Sobre hechos históricos tramados sin artificio el lugar del hombre aparece vacío y ese vacío determina el valor de la ausencia, lo que no es en definitiva más que el «contravalor» de la presencia¹⁹.

Ramón J. Sender reflexiona sobre qué es lo que determina la valía de un hombre en el universo. Al final de la novela llegamos a la conclusión de que el hombre está determinado por la siguiente dicotomía: ser/tener. Esto implica que el individuo *es* en relación con los otros; y que la dignidad parte de *tener* honorabilidad, es decir, en la novela consiste en tener un oficio respetable. Este fondo existencial está en consonancia con el antropológico. El etnógrafo Gaspar Mairal Buil ha señalado el empleo del término "lugar" como un acierto de Sender²⁰. Ilustra que, tradicionalmente, en Aragón se ha usado la palabra "lugar" para denominar al pueblo, a la comunidad local²¹. Lugar es el espacio socializado y, por tanto, humaniza. En el momento en que Sabino se desplaza al saso se deshumaniza, porque éste es un espacio no socializado: «De ahí que la última lectura del término "lugar" deba ser ésta: el lugar de un hombre es la condición humana que le otorga su pertenencia a un espacio socializado, para bien o para mal, no hay moralismo en Sender»²².

Pero, en este caso, Sabino viviendo en la aldea no estaba socializado, debido al aislamiento, a la soledad que sufría. Tampoco lo estará habitando en el saso. En cambio, en este desértico paraje será un hombre libre de las presiones sociales. Este es el motivo principal de su huida. Sólo con su ausencia se hace presente para *los otros* y ese es el punto de partida del conflicto. Es

¹⁹ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, edición, introducción y notas de Donatella Pini Moro, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses; Barcelona, Destino, 1998, pág. 238. Citaré por esta edición.

²⁰ Gaspar Mairal Buil, "Ramón Sender o el lugar de un etnógrafo", en Carmelo Lisón Tolosana (compilador), *Antropología y literatura*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995, págs. 101-110.

²¹ A este uso de carácter antropológico podemos añadir una influencia literaria. Pini ha advertido como causa posible de la indeterminación geográfica de la novela, el hecho de que «actúe una reminiscencia del "Incipit" del *Quijote*» en la ausencia del topónimo, en Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 5, nota 3.

²² Gaspar Mairal Buil, "Ramón Sender o el lugar de un etnógrafo", art. cit., pág. 105.

decir, la autoexpulsión primero, y el forzado regreso años más tarde, rompen el equilibrio de la aldea causando fatales efectos.

Ramón J. Sender narra en *El lugar de un hombre* una historia en la que combina un suceso real, conocido como «el Crimen de Cuenca»²³, del que informó en el periódico *El Sol* en marzo de 1926, con algunos recuerdos personales, entre ellos la escapada de un campesino al monte²⁴. José María Grimaldos, natural de Tresjuncos, y apodado «el Cepa», desapareció un día y no regresó a su pueblo hasta quince años después. Este hecho provocó que León Sánchez, vecino de Villaescusa de Haro, y Gregorio Valero, de Osa de la Vega, fueran inculpados de su asesinato. El caso fue presentado por el periódico como el de "El muerto resucitado". Los reportajes en los cuales Sender iba informando sobre este insólito y desgraciado suceso desde Cuenca —entre el 6 y el 11 de marzo de 1926— han sido recopilados por Donatella Pini. Uno de estos reportajes, fechado el 9 de marzo, resulta llamativo. Pues pone de manifiesto que Grimaldos pudo conocer lo ocurrido tras su desaparición y, algo aún más grave, que alguien en la localidad de Tresjuncos, al conocer que éste vivía, guardó silencio permitiendo que dos hombres inocentes continuasen encarcelados²⁵.

Algunas circunstancias que el escritor aragonés recogió en ese material periodístico aparecerán, con bastante fidelidad, en la novela. Son datos reales la tortura de la mujer y la hija de Gregorio Valero en el calabozo; la búsqueda del cadáver en el cementerio; la confesión de haber descuartizado a Grimaldos y habérselo dado a comer a los cerdos; la difusión de unas coplas por toda la

²³ La gravedad de este asunto, dada la corrupción del sistema judicial español, no sólo tuvo ecos en su época. Durante la dictadura franquista este falso crimen se retomó en la novela *Con las manos vacías* (1964) de Antonio Ferres. En 1979 Lola Salvador Maldonado publica la novela *El crimen de Cuenca* y Pilar Miró dirige ese mismo año una película, con el mismo título, que no pudo estrenarse hasta 1981. En D. Pini, introducción a Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. XI.

²⁴ Sender comentó esto a Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 120: «Es un hecho que sucedió en una aldea aragonesa. Yo ligué ese hecho con un error judicial que se descubrió en la provincia de Cuenca. [...] Como te decía, el caso del campesino que huyó al campo es auténtico. Yo, cuando chico, lo oía contar. Y creo que era medio pariente mío».

²⁵ "Materiales previos a la redacción de la obra", en Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., págs. 331-366.

comarca sobre el asesinato y los intereses políticos que mediaron en el caso, entre otros.

Estos acontecimientos dejaron huella en el escritor. Así, en 1935 Sender los rescata en el artículo "Hace diez años. Recordando lo de Osa de la Vega", publicado en *La Libertad*, en el que alude a cómo la censura de la dictadura de Primo de Rivera impidió dar a conocer las innumerables torturas que sufrieron León y Gregorio, por parte de los guardias civiles y bajo la aprobación del juez.

Ramón J. Sender ya había hecho, en su etapa anterior a la guerra civil, una elaboración literaria de un acontecimiento real de la vida española del primer tercio del siglo XX. Su actividad periodística le permitió informar, desde el periódico *La Libertad*, sobre los trágicos sucesos ocurridos en Casas Viejas en enero del año 1933. Y denunciar la ineficacia del sistema de la República, la violencia desencadenada por la acción de la Guardia de asalto hacia unos obreros (adheridos al comunismo libertario) sublevados, en un intento por lograr la igualdad social. Posteriormente transformó esas crónicas en un libro documental, *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas)* impreso en 1934. Este libro documental es, desde la perspectiva político social, una condena del feudalismo, sistema opresivo que protege los intereses de los propietarios de las tierras, y que perdura durante el gobierno de la República. Sender expone, de forma tangencial, los problemas agrarios de España, en este período, indicando cómo el progreso no favorece a los que trabajan la tierra, sino a los propietarios de ésta. El progreso se convierte, de ese modo, en un obstáculo para el jornalero porque el terrateniente sustituye al hombre por la máquina.

Un mensaje comparable se desprende de *El lugar de un hombre*. Sender, al retratar la vida rural de principios de siglo, denuncia la prolongación del feudalismo y de la política de la Restauración hasta la década de 1920. Donatella Pini ha situado el momento de gestación de la novela en 1935. Para ello remite al artículo "Hace diez años. Recordando lo de Osa de la Vega", donde el escritor aragonés, habría instigado la revolución legitimando el uso de la violencia por parte del pueblo. Si bien su deseo no era ese: «Ojalá fuera

posible todo sin que llegara a ejercer ese derecho»²⁶. El periodista contempló inmejorables posibilidades novelísticas en este desgraciado suceso:

En los factores que determinaron la acusación contra Valero y León Sánchez tenía no poca parte el caciquismo político y los manejos electorales entre Tresjuncos, Osa de la Vega y Villaescusa. Sería largo de explicar; pero tendría una gran ejemplaridad²⁷.

La profesora Pini ha advertido que un primer esbozo de esta novela podría encontrarse en una publicación de nuestro autor, titulada *La dula* —anunciada en 1933 en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (Madrid, Espasa-Calpe, apéndice IX)—. Publicación que no llegaría a difundirse, y que pudo haber sido imaginada «bajo el signo del costumbrismo precisamente por llevar ese título»²⁸. No obstante, el esquema concebido inicialmente por Sender consistiría en la composición de una novela social, cuyo propósito sería «testimonial y demostrativo»:

El proyecto, tal como se perfila en el citado artículo, debía consistir en asumir el crimen de Cuenca como un argumento paradigmático de la injusticia social deshumanizadora, de la explotación del pueblo por parte de las clases dominantes (una explotación que va mucho más allá del plano puramente económico, llegando hasta el punto de quitar la personalidad, la libertad, y también la incolumidad física y la vida misma) para llegar a plantear el tema del derecho del proletariado a la violencia y a la revolución²⁹.

Finalmente, continúa Pini, ese texto sí tendría en 1939 un importante componente de novela social, pero no tan acentuado como en origen. Esa sociedad, concebida como una entidad perturbadora del orden político y económico establecido, no mostrará ningún síntoma de rebeldía o de

²⁶ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, "Materiales", op. cit., pág. 371.

²⁷ Ibid., pág. 370.

²⁸ Donatella Pini, "El lugar de un hombre: el suicidio, la muerte y la violencia", en José-Carlos Mainer, Javier Delgado, José M^a Enguita (eds.), *Los pasos del solitario. Dos cursos sobre Ramón J. Sender en su centenario*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pág. 65, nota 2.

²⁹ Ibid., pág. 66.

revolución, porque el incendio que cierra la novela tiene más de violencia generada como respuesta a una violencia anterior —las torturas sufridas por Juan y Vicente— que de subversión. En este sentido, la invocación de Ana, «la bruja», a la venganza es una apelación a la violencia individual, pasional, no a la colectiva. Por contra, en el artículo de 1935, Sender hacía hincapié en que la sangre derramada por el pueblo durante siglos le daba a éste, como colectivo, derecho a proceder con violencia. Por ello, el componente social de *El lugar de un hombre*, considera Donatella Pini, pierde relevancia en cuanto a la representación de la injusticia desde el punto de vista colectivo, y surge con fuerza el factor existencial: «Así que el carácter demostrativo es sustituido paulatinamente por un aspecto problemático e interrogante que tiende a alejar el texto de un modelo escueto de novela social, atenuando las certidumbres y aumentando las dudas»³⁰. Con la transformación de la novela en 1958, al centrarse en el individuo —la expulsión y el regreso de Sabino—, Sender termina alejándose de su idea originaria.

Ciertamente, en la primera versión de la novela (1939), se aprecia una simetría entre la atención que el autor presta a la denuncia social y la dedicada a la interpretación existencial. Por el contrario, en la segunda y definitiva (1958) los criterios sociales pasan a un segundo plano, quedando subordinados, en buena medida, a los individuales y existenciales. Aunque la eliminación de varios fragmentos no tiene una significación relevante para la historia, lo cierto es que esta disminución va cercando la figura de Sabino como protagonista único. Por ejemplo, se reduce la explicación sobre la relación interesada entre el cacique conservador y el sargento de la Guardia Civil; así como el pasaje de la detención de Vicente y el de las torturas físicas aplicadas a los detenidos. La compleja relación entre Antonia y Adela, motivada por los celos de la madre de Sabino hacia su nuera, se condensa. Desaparecen las diversas menciones de los acusados a la horca; varias alusiones a Ramón, el segundo marido de Adela; y todas las secuencias relativas a la promesa de Antonia —«la manda»— con el consiguiente suicidio. La descripción sobre la enemistad entre Juan y Telesforo

³⁰ Ibid., pág. 72.

también ha sido borrada. De ese modo, la infidelidad de la mujer de Juan se desdibuja. A modo de ilustración, comentaremos unos fragmentos de ambas ediciones en torno al personaje de Juan. Hay dos secuencias en la primera versión de la novela, borradas en 1958, que enfatizan el posterior deseo de venganza del personaje hacia Telesforo. Este instinto de agresión se mantendrá en las dos ediciones. La primera secuencia, en el capítulo XIV, explicaba la rivalidad entre estos personajes. Adela quiere ver a Juan, que está en el calabozo, pero los guardias se lo impiden, entonces

ella gritó para que Juan la oyera:

—¿Qué hablas tú de acostarte conmigo? Más te valía pensar en los cuernos que tu mujer te está poniendo con Telesforo.

Telesforo había sido desde soltero el enemigo de Juan precisamente porque cortejaba a su novia. Eran rivales, Juan no tuvo ánimo para contestar. [...] «Si un día salgo —dijo Juan— mataré a mi mujer»³¹.

La segunda secuencia que nos interesa está en el capítulo XV. En ella se reflejaba el pensamiento de Juan ya en la cárcel. Durante los dos o tres primeros años, el angustioso recuerdo de la infidelidad de su mujer atormenta al personaje. La idea de matar a su mujer o a Telesforo había perturbado a Juan, hasta que un día desaparece:

Pensaba en los sentimientos de su mujer y de su rival para con él. [...]

Había temporadas en que prefería matar a Telesforo y perdonarla a ella. Si su mujer lo consideraba un criminal era natural, en el fondo, que tratara de olvidarlo con otro, pero ¿por qué había elegido a Telesforo? Aquello de entenderse con su rival no sólo le dolía y le ensuciaba los años de su vida en el penal sino que invalidaba casi toda la vida anterior, desde su infancia. [...] Pasados dos o tres años sintió enfriarse aquellas pasiones [...] ³².

Estos detalles, como decía, enfatizan la idea de venganza en Juan (capítulo XVII). Así, puede verse en el diálogo mantenido entre Juan y la mujer de

³¹ Ramón J. Sender, *El lugar del hombre*, México, Ediciones Quetzal, 1939, pág. 160.

³² Ibid., pág. 167-168.

Vicente. Un diálogo que es más extenso en la primera versión de la novela por las repetidas menciones a Telesforo. La voluntad de agredir al amante de su esposa, en la segunda edición, está dirigida hacia un hombre cualquiera, anónimo. La conversación gravita en torno a la azada. Un objeto que parece cobrar vida atrayendo a Juan hacia él, tanto en la primera versión como en la definitiva:

—Repórtate, Juan. *¿No has aguantao como mi Vicente dieciséis años de miserias? Aguanta un poco más y te volverá la paz.*

Aquella idea de que fuera necesario contenerle a él, llamarle a la prudencia, le hizo más patente su derecho a la venganza.

—¿Tú sabes por dónde anda Telesforo? —preguntó.

Ella se acercó, alarmada:

—¿Juan, en qué piensas?

Juan insistía:

—¿Sabes a qué tajo va a trabajar?

—No dejes entrar malas ideas, Juan.

Pero Juan sabía aproximadamente donde estaba Telesforo y no era imposible encontrarlo. *Miró a su alrededor. Había una azada reluciente colgada en un travesaño y se le iban allí los ojos.* El miedo de la mujer de Vicente, sus consejos, le empujaban más aún hacia Telesforo. Juan decía:

—*Tengo que darle una «cazada» a alguno.*

[...] Ella sentía que había en el fondo de aquellas palabras un impulso verdadero.

—*Juan, ¿estás loco?*

Pero Juan no estaba loco; se sentía más lúcido, más cuerdo que nunca. Los ojos se le iban de nuevo a la azada.

—Préstamela —pidió con una serenidad completa.

Ella se interpuso:

—No, Juan. *Anda a tu casa. ¿Vas a dar la razón a las malas gentes que han querido perdernos?*

Juan se dejó convencer fácilmente y en eso vio ella que pensaba quizá en la azada que él tenía en su casa, o en su cuchillo³³.

A mi modo de ver, la mayor parte del texto eliminado en 1958 —largas descripciones y unas cuantas explicaciones sobre determinados personajes reducidas posteriormente— no representa una pérdida ostensible para la trama. Con esta transformación, la novela gana en fluidez. En cambio, hay varios aspectos del relato que pierden profundidad o cambian el sentido que tenían en la primera versión. El hecho de que desaparezca «la manda» y el suicidio de Antonia, implica que el personaje pierde la fuerza dramática que le caracterizaba en la novela de 1939. De igual modo, sin Telesforo, es decir, sin un destinatario concreto, la venganza adquiere otra dimensión. La turbación de Juan ya no es tanto un deseo consciente de agresión como un instinto irracional, cuyo foco externo es la azada.

La posición que ocupa esta novela dentro de la obra de Ramón J. Sender, y si en consecuencia se la puede considerar o no como un punto de inflexión en la trayectoria literaria del escritor aragonés, es motivo para detenernos en algunas cuestiones. Veamos: *El lugar de un hombre* no supone —es nuestra tesis de partida— una ruptura con textos anteriores, sino más bien una continuidad en cuanto a las inquietudes políticas y sociales del autor. Aunque ahora no son tan explícitas, ni se encaminan a la destrucción del mundo burgués o del poder de los grandes terratenientes. Desde sus primeros escritos, Sender estuvo interesado por los detalles antropológicos, y demostró especial consideración por el pueblo español, llegando a mitificarlo. Se afanaba en hacer ver que el pueblo era el modelo ético de comportamiento. Tal pretensión estaba inmersa dentro de «la corriente populista de aquellos años»³⁴. José Domingo Dueñas Lorente reconoce la influencia del pensamiento europeo de finales del siglo XIX y de principios del XX (esteticismo, regionalismo, psicología de los grupos humanos) en los razonamientos de Sender. Una

³³ Ibid., págs. 193-194. El texto en cursiva se mantiene invariable en la edición de 1958 (pág. 202).

³⁴ José Domingo Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994, pág. 258.

influencia visible en los textos de los primeros años veinte, y que se prolongaría en su obra posterior, es que

siguió sin embargo fiel a ciertas derivaciones de la estética de entresiglos: por ejemplo, ese ruralismo, perceptible en muchas de sus novelas —baste recordar *El lugar de un hombre* o *Réquiem por un campesino español*— y que no sólo crea un ambiente sino que contribuye también a definir, a veces de forma un tanto fatalista, los caracteres humanos³⁵.

En este sentido, Dueñas Lorente rastreó las colaboraciones periodísticas de Sender en el período comprendido entre 1924 y 1939. Notó, en ese estudio, cómo la proclamación de la República dio un impulso combativo a sus artículos y novelas. La asimilación del ideario anarquista, y luego de las tácticas comunistas, habría supuesto que se enfatizara en sus textos la lucha política, con el objetivo de crear un mundo más justo y solidario —sin olvidar por ello otros asuntos—. Sin embargo, el escritor aragonés, desde mediados de 1934 y sobre todo en 1935 —Dueñas Lorente piensa en la obra periodística, pero también en *Mister Witt en el cantón*—, desalentado por el contexto histórico, va recuperando el tono moral y filosófico en sus publicaciones. Además, recobra cierta tendencia hacia la idealización del campesino, del montañés y de lo natural a través del recurso de oposición entre civilización y naturaleza:

Hay que pensar, pues, que la defensa de la revolución proletaria y los apuntes etnológicos de «una moral de la naturaleza» convivieron y se confundieron, a menudo, en la obra senderiana de los años treinta como diferentes facetas de un mismo discurso. [...]

[P]arece evidente que el escritor de los años treinta perduraba en el de la posguerra en virtud, sobre todo, de sus planteamientos de orden ético y antropológico. El discurso revolucionario desapareció, en buena parte, con las

³⁵ José Domingo Dueñas Lorente, "Ramón J. Sender en los años veinte: detalles de un aprendizaje", *Alazet*, núm. 4, 1992, pág. 138.

coordenadas históricas que lo habían hecho posible, como arrastrado por el fracaso de la excepcional y brillante coyuntura republicana, [...]»³⁶.

Otro punto de conexión entre esta novela y obras anteriores es que Sender narra diversas historias desde su experiencia en la vida española de la época: los narradores son trasuntos del autor —excepto en *La noche de las cien cabezas*, novela alegórica, y en la histórica *Míster Witt en el cantón*—. En *Imán* es un sargento destinado a la guerra de Marruecos —el escritor cumplió el servicio militar en Melilla—. En *Orden Público* es un periodista encarcelado durante la dictadura de Primo de Rivera —Sender estuvo en la cárcel Modelo de Madrid cerca de un mes, debido a su participación, como redactor de *El Sol*, en la sublevación de los artilleros de Segovia, en septiembre de 1926—. Samar, uno de los narradores de *Siete domingos rojos*, es también un periodista, que se mueve en los círculos anarquistas durante una huelga revolucionaria en Madrid. Finalmente, el novelista aragonés relató su experiencia como soldado durante la guerra civil en *Contraataque*, libro testimonial y, en buena parte, propagandístico. Un último punto de enlace, desde otra perspectiva, es la similitud entre Sabino y Viance, el protagonista de su primera novela. Ambos personajes son, como veremos más tarde, los chivos expiatorios de una sociedad sistemáticamente corrupta.

Hasta aquí lo relacionado con textos anteriores. Pero cuál es la evolución literaria de Sender si la hay. Es decir, qué serie de innovaciones se traslucen en su pensamiento literario, como consecuencia de la contienda y el exilio, a partir de la novela que nos ocupa. Varios críticos coinciden en vincular *El lugar de un hombre* con la participación del autor en la guerra civil y con el posterior desarraigo. Veamos los razonamientos de algunos de esos críticos. Según Eduardo Godoy Gallardo, esta coyuntura personal implicaría el ahondamiento en uno de los temas más relevantes de su obra: la dignidad. Partiendo de un mismo esquema problemático, «la búsqueda de una identidad perdida», de la dignidad que uno tuvo en el pasado, los protagonistas de varios relatos —entre

³⁶ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., págs. 336-337.

ellos, Sabino— llegan a la concienciación de su verdadero ser: la «hombría». Esa búsqueda se expresa mediante una dualidad: el *otro yo*, y la compleja relación del *yo* con *los otros*. Por tanto, hay dos constantes forzosas para que se produzca, en estos personajes, la recuperación de la dignidad. Es necesario el reencuentro con el *otro yo* (validación interna), y el reconocimiento social (validación externa). La valoración final de Eduardo Godoy es que, si bien esta línea temática fue abierta antes de la guerra, Sender profundizará en ella hasta convertirla en una de las bases unificadoras de creaciones posteriores³⁷.

Susana Paúles Sánchez, en cambio, contempla el exilio como una recurrencia literaria estructural en las obras de nuestro autor. El viaje o la huida de los personajes es una metáfora del exilio. Un suceso casual empuja al personaje a escapar, y a lo largo de ese viaje, el héroe toma conciencia de sí mismo, de su verdadera identidad: «Se procura entonces construir una novela en un ambiente no bélico pero que permita al héroe extraer unas soluciones semejantes a través, exactamente, de movimientos de desplazamiento similares a los que provoca el exilio real»³⁸. Unas veces la fabulación se aleja de lo autobiográfico, otras el personaje es trasunto del autor. En el caso de *El lugar de un hombre*, aunque la trayectoria es más corta, el suceso anecdótico del desplazamiento horizontal del protagonista —la huida hacia el saso— es considerado por Paúles como sustitutivo del «desorden causado» en Sender por la guerra y el exilio.

Donatella Pini, por su parte, estima que el planteamiento de la fábula surge de la meditación sobre la guerra. La novela gira en torno al concepto del sacrificio de una víctima propiciatoria. Para ello, según Pini, el novelista necesitaría ubicar los hechos en un ambiente indeterminado pero provisto de cultura arcaica; siendo Aragón, el modelo espacial más interiorizado por

³⁷ Eduardo Godoy Gallardo, "Problemática y sentido del encuentro con *el otro* en la novela de Ramón Sender", en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses - Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, págs. 683-692.

³⁸ Susana Paúles Sánchez, "El exilio como recurrencia literaria en la narrativa de Ramón J. Sender", en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo (eds.), *La España exiliada de 1939. Actas del Congreso «Sesenta años después»*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses - Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pág. 509.

Sender. Por tanto, la evocación de este ambiente no implica necesariamente una intención autobiográfica. La aldea aragonesa no se reduciría a ser una metáfora de España, sino que tendría un alcance simbólico universal. Las exclusiones e inserciones de los personajes, pese a dicho planteamiento, sólo coinciden en parte con la condición del hombre exiliado. La interpretación de Pini, considerando la novela desde la estructura profunda, se resume en que la sucesión de desplazamientos en *El lugar de un hombre* «[r]epresenta más bien la lucha titánica del hombre contra una condición existencial de perenne exilio que tiene sus mitos de referencia en los del paraíso perdido y de Prometeo»³⁹.

Por último, José-Carlos Mainer afirma que, aun cuando fuera el mundo campesino alineado, en el año 36, en uno de los bandos el que aparece en esta novela, «sólo de forma muy implícita» se podría relacionar esta narración con la guerra. Ello porque Sender procura darle a la obra una dimensión más antropológica que histórica, intenta «reflejar la existencia de unas constantes humanas, antropológicas, anteriores a la historia»⁴⁰.

En conclusión, sería precipitado advertir una influencia consciente tanto del conflicto bélico como del exilio de Sender, aún reciente en el momento en que se redacta —plena guerra civil— y se publica esta novela. Que el novelista dé un nuevo enfoque a temas tratados antes, no es un síntoma claro de ello. No encontramos una variación sustancial en su escritura, ni ésta, en este sentido, se torna difusa. Tampoco su expresión da un giro brusco. Expresamente no hay evidencia, en el texto, de posibles efectos derivados de dichas vivencias. Es más, las concomitancias con otras novelas son abundantes. La dimensión sociopolítica de lo acontecido en Cuenca empuja a Sender a trasladar —como hizo con el reportaje de Casas Viejas, aunque aquí el grado de ficción sea menor— esos hechos a la ficción narrativa. Como en *Imán*, los problemas sociales planteados en *El lugar de un hombre* trascienden, dando lugar a reflexiones de tipo existencial, que se van generando al hilo de la novela. Por

³⁹ D. Pini, introducción a Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., págs. XV, XXXIV.

⁴⁰ José-Carlos Mainer, "El territorio de la infancia y las fuentes de la autobiografía senderiana", en José M^a Enguita Utrilla (ed.), *III Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (siglos XVIII-XX)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1994, pág. 149-152.

otra parte, el texto narra algo vivido por el autor en España. Pero no se trata de la vuelta a un pasado añorado (denominador común de obras posteriores), sino de argumentar en favor de un «humanismo» que tenga presente a cada individuo. Para ello, el punto de partida de Sender es un episodio real, que le permite denunciar, en el plano histórico de *El lugar de un hombre*, las torturas consentidas por un sistema judicial inserto en una sociedad injusta. Esto no sería una novedad. Pues *Imán* es una novela que aboga por el pacifismo, tomando como base el Desastre de Annual.

Además, al escribir *El lugar de un hombre*, Sender rescata algunos motivos de textos periodísticos publicados entre 1932 y 1934, conectados entre sí por referirse a Aragón, y les da forma literaria (la dula, el circo, entre otros que señalaremos en el último apartado de este capítulo). Por contra, la novela que nos ocupa tiene escasas innovaciones formales e ideológicas. Con todo, en el texto se establecen unas nociones éticas y estéticas que se consolidarán con el tiempo. *El lugar de un hombre*, en cualquier caso, es la plasmación narrativa de un cambio de tono progresivo, experimentado por Sender desde 1934-1935, y es una de las piezas capitales de su obra novelística.

Tal vez sea mayor su vinculación con la experiencia del desarraigo, tras la revisión de la novela que el autor hizo casi veinte años después de su aparición. El escritor podría identificarse plenamente con su protagonista, buscando siempre su lugar en el mundo, pero con la constante esperanza de regresar a su tierra. Por tanto, estoy de acuerdo con Donatella Pini, en que esta novela va más allá de ser una metáfora del exilio. Es, sobre todo, tomando la explicación del autor

un alegato en favor del sentido universal de la presencia del hombre por el hecho de ser hombre, por el simple hecho de haber nacido. La importancia de ese hombre, quienquiera que sea, y el respeto que su presencia nos merece a todos. Ese Sabino es pobre, abandonado, engañado, poco inteligente..., pero es un ser humano. [...]

Si el hombre no se da cuenta de eso y no está dispuesto a ver en otro su propia imagen —bien vestido, mal vestido, sucio o limpio, enfermo o sano,

inteligente o menos inteligente—, el hombre pone en gran peligro a la sociedad y a la humanidad entera⁴¹.

El lugar de un hombre es una novela realista. Sin embargo, presenta una particularidad, la inclusión de elementos que se hallan en el ámbito de la intuición. La prosa de Sender va más allá de ser mimesis de la realidad, siempre explora otras vías de conocimiento, en busca de una mayor autenticidad. De manera que los sueños, lo inconsciente o lo irracional son medios para revelar parte de esa realidad oculta al ser humano. Es decir, a través de los pequeños matices que componen la realidad y de esos aspectos localizados fuera de la razón, el cuadro trazado por el escritor será más completo.

Esta novela es la evocación literaria del ambiente rural de la infancia de Sender, donde la naturaleza (el río, la montaña, las aves, los campos) ejerce una gran atracción sobre los aldeanos. Asimismo, el bienestar de la aldea dependerá de la armonía del hombre con su entorno, y de la fecundidad de la tierra. La aldea se configura con esos espacios y otros —el cementerio, el molino, la torre de la iglesia— que unidos adquieren una dimensión lírica. Esta imagen de la aldea se vivifica con el sonido de las campanas, y el conjunto responde al imaginario literario de Ramón J. Sender. El autor convierte lugares comunes en propios. Así, «la aldea» puede leerse casi como un topónimo a lo largo de su narrativa. La figura de la bruja, personaje tradicional de los relatos aragoneses de los siglos XIX y XX, o el demonio —el otro gran personaje de estos relatos—, se insertarán, a menudo, dentro de este imaginario.

El lugar de un hombre comienza con la presentación de una aldea aragonesa desde dos perspectivas, antropológica y económica. De ahí partirán los dos núcleos temáticos: la autoexpulsión de un miembro del pueblo tiene como consecuencia la tortura y encarcelación de dos hombres inocentes, acusados del asesinato del desaparecido. Este hecho permite al novelista, por un lado, hacer una crítica social del sistema establecido; y, por otro, trata de

⁴¹ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., págs. 119-120.

explicar los motivos que favorecieron la fuga de Sabino para más tarde reivindicar la dignidad de todos los hombres.

La novela puede dividirse en tres partes: la primera (capítulos I-VII) y la tercera (capítulos XVI-XX) se desarrollan en la primavera de 1925, cuando Sabino es obligado a regresar al pueblo; mientras que la segunda (capítulos VIII-XIV) se remonta al otoño de 1910 y se centra en la denuncia del sistema judicial. El capítulo XV retoma el tiempo presente y, además, sirve de enlace entre la primera y la tercera parte mediante el canto de las *cucutes*. Ese canto anunciaba la fiesta ritual de la bendición de los campos en el capítulo I y su celebración tendrá lugar en el capítulo XVI⁴².

Esta división de la novela en dos núcleos temáticos se ve reforzada por algunos rasgos estilísticos. La simbología de los ciclos estacionales: si la primavera es una estación favorable para la aldea, el otoño, por el contrario, tiene una carga negativa proyectada por el viento. En la primera y tercera parte, el narrador interviene en la historia (es homodiegético), y la narración no sigue un orden lineal, sino que se introducen varias analepsis. Pero en la segunda parte, es mero relator (narrador heterodiegético) y la historia sigue un orden temporal lineal. Otra diferencia es la ambigüedad geográfica del pueblo del protagonista (aunque es fácil localizarlo en tierras de Aragón). Esa ambigüedad subraya la elaboración literaria de la recreación del sacrificio de un individuo por el resto de la sociedad —en términos de universalidad—; y contrasta con el realismo en la denuncia de un determinado sistema social. Un realismo cercano al de la novela social de los años treinta, donde se proyecta el conflicto entre personajes que representan grupos o clases sociales.

La aldea es el entorno apropiado para mostrar una sociedad, en ciertos aspectos, primitiva. Pues descubrimos un mundo regido por la permanencia y funcionalidad de símbolos —por ejemplo, la cruz— y ritos paganos que adoptó el cristianismo, de acuerdo con el pensamiento del autor. Símbolos, a menudo,

⁴² El calendario campesino se rige por los vínculos establecidos en la naturaleza: la migración de las aves implica el cambio de estación. Si en esta novela las *cucutes* son portadoras de la llegada de la primavera, mucho más tarde, Sender recordará cómo en su tierra «las falceñas eran los heraldos del verano». En Ramón J. Sender, *Segundo solanar y lucernario*, Zaragoza, Ediciones de Heraldo de Aragón, 1981, pág. 11.

sostenidos por los prejuicios sociales heredados del feudalismo. El narrador, un adolescente de dieciséis años, nos sitúa ante un espacio natural en el que localiza los misterios de la vida. Su participación en la acción de la novela como narrador testigo se condensa, primero en la anécdota con la bruja Ana Launer, y después en la cacería. Algunos aspectos de este personaje pueden leerse en clave biográfica del autor: el apellido Garcés, la fuga a Madrid, o la admiración hacia el abuelo y el rechazo del padre —en *Crónica del Alba* (1942) se observa el mismo enfrentamiento entre Pepe Garcés, *alter ego* de Sender, y su padre—.

La descripción de este pueblo aragonés está enfocada desde su centro (resaltando las casas de dos o tres plantas de los habitantes más ricos) hacia las afueras. Por ejemplo, el barrio de la Tres Cruces donde vive el protagonista. Ahí están las chozas de los más pobres: «cuatro muros con un agujero en el techo para el humo» (pág. 5). La cultura de esta aldea es cerrada, y su tendencia de conservación es hacia adentro. Además, en relación con la economía, la sociedad está organizada en círculo, en cuyo interior se localiza a los poderosos y esto es señal de integración. Por el contrario, es más probable que los que viven en el exterior sean excluidos, marginados.

Sin embargo, los habitantes de las chozas viven más próximos al entorno natural: la montaña, el río Orna, la carretera, las ripas. El narrador se detiene en la descripción de los «campos de "regadío" —huertos, sotos cercados—» (pág. 9), subrayando la fama y abundancia de sus frutos. Y destaca la importancia de la lluvia en relación con la vida rural y la prosperidad del campesino. De ahí surgirá el ritual que bendice los campos. Para terminar esa descripción del entorno natural surgen, como intermediarios entre la tierra y el cielo, los esparveres y las águilas, dotando a las aves de ese simbolismo primitivo de la creación (vínculo entre el cielo y la tierra) y del simbolismo poético de libertad.

El joven narrador, sin asegurar la autenticidad de las creencias y supersticiones arraigadas en la mentalidad primitiva de los aldeanos, hace mención de alguna de estas creencias, como la protección de la cruz de hierro que se alza en la montaña: «Esa cruz se recortaba sobre el cielo claro y protegía la aldea, *según decían*, contra el rayo y el pedrisco» (págs. 5-6, la cursiva es

mía). En esta línea, la enfermedad o la muerte de animales (fundamentales para la economía) o de personas y, en general, los sucesos insólitos son desgracias a las que se les puede atribuir como explicación la casualidad. Pero la mayoría de los aldeanos en esta pequeña comunidad, anulan la noción del azar, en un intento por racionalizar el misterio. Dan a estos hechos otra interpretación: la existencia de brujas. Atribuyen los acontecimientos desgraciados al poder de las brujas. La función social de las brujas es, en opinión de Massimo Centini, «dar un sentido a los males de la existencia»⁴³. En este sentido, el narrador es advertido por su abuelo sobre Ana Launer «en el pueblo *dicen* que es bruja» (pág. 12, la cursiva es mía). Y, pese a no creer en la brujería, le aconseja hacer lo que le pida en el caso de encontrársela: «—Ya te digo que no creo en eso, pero más vale decir amén a todo. No hay necesidad de provocar a la casualidad. Es bueno que duerma» (pág. 13).

Antes de continuar comentaré brevemente un concepto —ya mencionado más atrás— clave en el pensamiento senderiano: la «hombría». El escritor aragonés articula principios sociales, éticos y filosóficos —su «teoría de los ganglios»— a través de este concepto. José Domingo Dueñas ha localizado la primera vez que el autor usa la expresión «hombría», con este sentido, en el artículo "1921-*Memorándum*" (*La Libertad*, 5 de agosto de 1932), «mientras que establecía ya la oposición "hombría"- "personalidad" en "El realismo y la novela", publicado también en el diario madrileño (6 de enero de 1933)»⁴⁴.

El novelista había expresado en *La noche de las cien cabezas* (1934) cómo debía producirse la gran revolución. La fuerza de la voluntad popular (la «hombría») arrastraría a la sociedad burguesa, dominada por lo individual (la «personalidad»), hacia su destrucción. Sender asigna, de ese modo, al hombre desnudo, sin máscara —signo de «personalidad»—, cuyos instintos no han sufrido la corrupción de la individualidad, la capacidad de desarticular la

⁴³ Massimo Centini, *Las brujas en el mundo*, Barcelona, Editorial de Veochi, 2002, pág. 11. Esta función expiatoria de «la bruja» fue apuntada por el joven Sender en "Usanzas pintorescas del Alto Aragón", (*Mi Revista*, 15 de mayo de 1920). En Ramón J. Sender, *Literatura y periodismo en los años 20. Antología*, edición de José Domingo Dueñas Lorente, Zaragoza, Edicions de l'Astral, 1992, págs. 63-66.

⁴⁴ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., págs. 226-227, nota 557.

mentalidad del mundo burgués y de crear un nuevo orden social. Con el artículo "El novelista y las masas" (1936), nuestro autor dio forma teórica a esta idea. Sender revisa el momento cultural que atraviesa España desde un punto de vista muy concreto. Según el escritor aragonés, en el panorama literario de la época habría dos corrientes caracterizadas por producir obras vacías de vida y, por tanto, antisociales. Una reproducía la cultura burguesa y la otra seguía los postulados vanguardistas. Sender consideraba que podría surgir una tercera corriente literaria como correlación de una futura revolución social. Apostaba por producir una literatura social, llena de vida. Para crear este arte vital, el novelista debería olvidarse del «espíritu, la imaginación» y combinar razón (reflexión) e intuición (subconsciencia). La propuesta de Sender es la siguiente: si el novelista trabaja desde la realidad, con una concepción dinámica, y armoniza razón e intuición, el resultado será una auténtica obra de arte. Ahí entra el concepto de «hombría», principio vital que está en la naturaleza, y que permite la integración del hombre (y del novelista) en la masa social. Para ello, el novelista debe guiarse por su sistema ganglionar, es decir, por la intuición o el instinto y trabajar con el proletariado. Sólo entonces, precisaba Sender, el novelista podría crear una obra de arte «vital».

La «hombría» es una actitud natural en el hombre. Por ello, pertenece al mundo de los instintos. De ahí que en la obra del escritor de Chalamera se reflejen numerosas similitudes entre el mundo animal y el hombre. Esta noción sintetiza el pensamiento del autor acerca de la naturaleza humana, y representa valores positivos como el altruismo o la solidaridad, frente a la vanidad o al egoísmo, propios de la «personalidad». Buena parte de sus textos nos remiten al tema de la «hombría», con una orientación diferente a la que tenía antes de la guerra civil. Ahora ya no se trata de alentar la responsabilidad creadora colectiva para transformar la sociedad. No obstante, continuará siendo parte esencial del pueblo español, y un concepto que aglutina todo el pensamiento moral de Sender, por lo que muchas de las acciones de sus personajes girarán en torno al binomio «hombría»/«personalidad».

Ramón J. Sender permanece invariable con el transcurso del tiempo en una idea: el escritor no puede distanciarse o ignorar las circunstancias históricas, políticas y sociales. Sin embargo, se aprecia un nuevo enfoque sobre este tema, notable si comparamos unos fragmentos de dos textos, que fueron escritos con veinte años de distancia. Estos textos son: "El novelista y las masas", —ya citado— y el prólogo a *Los cinco libros de Ariadna*. En ellos podemos leer una aproximación del autor a la definición de la «hombría» y apreciar su evolución ideológica.

La utopía revolucionaria, tal vez acrecentada ante las expectativas abiertas con el triunfo del Frente Popular, caracteriza el texto de 1936. El autor asegura, con firmeza, como vimos líneas atrás, que existe un principio vital, cuyo valor se amplifica desde lo colectivo, actuando en beneficio de la humanidad:

El principio vital está en nosotros, pero sólo puede manifestarse en relación con las necesidades y las aspiraciones colectivas. Al hombre solo y aislado no le sirve de nada. Vivir es convivir. [...]. La naturaleza nos presta el principio vital, no como hombres aislados, como creaciones perfectas que tienen su fin en sí mismos, sino como cadenas de un eslabón, como elementos de la especie humana.

("El novelista y las masas", *Leviatán*, Madrid, mayo de 1936)⁴⁵.

Sin embargo, en 1956, el exilio hizo mella en el pensamiento del escritor oscense. Sender ya no confía tanto en la eficacia colectiva como fuerza que posibilite el cambio social. La «hombría» es ahora algo más individual que social. Si bien continúa siendo un componente fundamental de la esencia humana. Una condición natural y espontánea del ser humano. Pero, en este momento, la «hombría» será valorada por el autor, sobre todo, como principio individual:

Hay algo dentro de cada cual que vino a nosotros antes de nacer no sabemos cómo ni por dónde y que nos dejará después de la muerte,

⁴⁵ Ramón J. Sender, "El novelista y las masas", en José Esteban y Gonzalo Santonja, *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. *Antología*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 161.

ignoramos cuándo y por qué camino, y ese algo es el núcleo de nuestra hombría que nadie ve y sobre el cual actúan sin embargo las fuerzas mágicas del destino. Ese algo que es nuestra verdadera individualidad escapa a nuestro conocer y también en gran parte a nuestra capacidad de determinación.

(Prólogo a *Los cinco libros de Ariadna*, Albuquerque, enero de 1956)⁴⁶.

Otra diferenciación relevante es que Sender, en los años treinta, pensaba que el novelista debía nutrirse de ese principio vital, uniendo su propio espíritu al de la masa, mediante la inteligencia ganglionar o el «instinto de clase» y trasladar ese potencial a su obra. Un condicionamiento político que más tarde rechaza abiertamente, para decir que el escritor debe actuar según el «instinto de la especie». Porque a nuestro autor ya no le resultarán útiles, ni válidos aquellos principios políticos defendidos en 1936:

La percepción ganglionar —inteligencia de la abeja, del niño y del poeta— nos permite identificarnos con las masas. [...], todo esto de la inteligencia ganglionar no es sino el mecanismo de lo que políticamente llamamos instinto de clase. Este instinto nos lleva a unir nuestra confianza a la de los demás, y la razón nos hace buscar en la entraña de esa confianza un principio vital, que hay que llevar a nuestras obras si queremos que tengan una vida en sí mismas.

("El novelista y las masas", art. cit., pág. 169).

Para que la sociedad avance y mejore, explica Sender en 1956, el escritor, como cualquier otro hombre, puede colaborar como individuo, sin tener que actuar dentro de un grupo, de una determinada clase social que coarte su libertad. La «hombría» mantiene su valor como fuerza vital, pero se subraya su valor moral —por ejemplo, la nobleza del pueblo español—. Aunque muchos aspectos de la realidad le decepcionaron, todavía tenía cierta esperanza en cuanto a la labor social de la literatura, y a la regeneración de la humanidad:

⁴⁶ Ramón J. Sender, *Los cinco libros de Ariadna*, edición, introducción y notas de Patricia McDermott, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza; Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pág. 16.

Pero un escritor no puede evitar la circunstancia social. Para mantenerse insensible a los problemas sociales en nuestro tiempo hay que ser un pillo o un imbécil. [...]

Lo que hay que hacer es actuar enteramente y no fraccionariamente. No actuar como hombres de una clase social sino como un ser humano elemental y genérico. No aceptamos el truco de la *conciencia de clase*. [...] Por encima de los intereses de clase están los de la especie.

(Prólogo a *Los cinco libros de Ariadna*, op. cit., págs. 8-9).

Ramón J. Sender extiende a su narrativa esa concepción de la «hombría», sin el influjo político o revolucionario de los años treinta, a partir de la composición de *El lugar de un hombre*. Este rasgo característico del pueblo aparece implícito en la narración. Aunque el autor lo pone de manifiesto en alguna ocasión, como cuando el narrador habla del cura: «el fino *instinto popular* lo amaba como a un hombre generoso que ni esperaba el agradecimiento ni trataba de hacerse pasar por un santo» (pág. 80, la cursiva es mía). Además, la «hombría» está vinculada, sobre todo, con Sabino, Antonia y la familia Garcés. Es Ana Launer quien lo manifiesta en su primer encuentro con el narrador: «—Garcés rematado. En un año le ha salido la hombría» (pág. 15). Inmediatamente, el autor aclara al lector que el sentido de este concepto no tiene ninguna relación con hacer uso de la violencia. Más adelante, veremos como el narrador se identifica tanto con el pastor como con Sabino por medio de los «ganglios».

En cuanto a la bruja, la narración continúa con un segundo encuentro entre ambos. Es una escena muy sugerente que se desarrolla en una atmósfera de misterio. Ana aparece una noche en el soto, y la blancura de su ropa en la oscuridad hace que parezca rodeada por un halo mágico (durante el día vestía de negro). El comportamiento de Ana es bastante enigmático, cumpliéndose la previsión del abuelo, le pide al narrador «echar un baile» con ella. Ante la evasiva del joven, Ana responde: «—Heredero de Garcés, antes de las doce, bailarás sin música» (pág. 18). Después se aleja «como una muñeca mecánica» (pág. 18), y entonces ocurre un hecho singular. Aún no se había repuesto el yo-

narrador de la inquietud causada por la bruja, cuando repara en la presencia de un mulo detrás del muro. Garcés reacciona intentando conducir al mulo hasta su dueño, pero la conducta del animal es irracional, y tiene como consecuencia la fractura del brazo derecho del narrador:

El mulo enderezaba sus pasos hacia el cementerio, pero no por la puerta principal, que daba al camino, sino por la parte trasera donde el muro estaba derruido en parte. Para eso cruzó al galope dos o tres sembrados. Cuando ya estaba delante del muro y se disponía a saltar adentro, yo me dejé caer⁴⁷.

Finalmente, queda la duda sobre si este hecho ha sido obra de Ana o si se trata de una casualidad: «Creí ver una sombra blanca, a veces, pero con el dolor de mi fractura se había desvanecido el miedo a lo irreal» (pág. 22).

A este respecto, debemos tener en cuenta que, según el pensamiento de Sender, sólo con la razón no podemos explicar el mundo. Por ello, su narrativa profundiza en lo irracional y lo supersticioso para completar su visión de la realidad. En *El lugar de un hombre*, lo irracional es tan importante como lo racional. Este criterio está representado en el personaje de Ana Launer, sus extraños «caprichos», y el miedo que genera en los campesinos; en la creencia en los milagros —Antonia cree que su hijo ha regresado gracias al Santo Cristo de los Milagros⁴⁸—; o en el animismo, la aparición de fantasmas y la reencarnación del espíritu del muerto en cualquier animal.

Otras novelas de nuestro autor muestran esta tendencia de incluir el elemento mágico. Así, en *Crónica del alba* (1942), mientras Pepe y su padre permanecen ocultos en el bosque, dispuestos a cazar ciervos, creen ver un oso guiado por un pastor. Luego ese pastor deja impresionado a Pepe, negando que hubiera ocurrido eso y sugiriéndole que ha sido una ilusión provocada por las lamias, seres fantásticos que cabalgan sobre el lomo de los osos. Desde esta

⁴⁷ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 21.

⁴⁸ La historia del origen milagroso del Cristo forma parte de una leyenda cuyo origen se remonta al siglo XIV, según la cual un peregrino anónimo talla un santo crucifijo para la iglesia de Alcolea de Cinca. Otra versión de esta leyenda sitúa en Boltaña el santo crucifijo, tallado, en este caso, por dos peregrinos escultores. En Agustín Ubieto Arteta, *Leyendas para una historia paralela del Aragón medieval*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1998, págs. 284-286.

perspectiva, en *El lugar de un hombre*, el adolescente Garcés recuerda que siendo niño «hablaba con las "ripas", con los esparveres y con aquellas oquedades negras en donde localizaba todo lo irreal de mi infancia» (pág. 9); y también que «miraba las ripas con codicia. De niño había tratado de descifrar sus misterios, escalando⁴⁹ lugares casi inaccesibles y me había asomado a veces a los nidos de las águilas» (pág. 22).

En ese ambiente surge el tema de la caza del hombre salvaje. Para el joven Garcés aquella cacería supondría su consagración «como adulto, como verdadero cazador» (pág. 23). Será un acto similar al rito de iniciación de los pueblos primitivos. Irá acompañado de varias personas: su padre, el viejo Morel, Tomaser, un cuñado del alcalde, don Ricardo y su mayordomo. Sin dejar de afirmar que se trata de un hombre, se van ofreciendo alternativamente las distintas definiciones de creación colectiva que circulan en la aldea sobre ese hombre/monstruo: «Algunos habían visto la pieza que íbamos a cazar. Yo recordaba, de cuanto había oído decir, estos detalles: "las uñas largas como un tigre y el hocico y la cabeza cubiertos de pelo"» (pág. 29).

A partir de ahí se van sucediendo diferentes teorías sobre el monstruo. En la imaginación del hermano de Garcés, el monstruo es una fiera o un ogro; para algunos chicos del pueblo es un hombre-oso; otros chicos y el mayordomo de don Ricardo creen que es un monstruo de dos cabezas. En cambio, la postura de los cazadores es racional. Tomaser tiene presente que van a «salvar a un semejante», aunque se burle del mayordomo al preguntarle si esa fiera tiene rabo, o si podría ser un orangután. Don José, el padre del narrador, o don Ricardo, van recordando que se trata de un hombre a quien deben reintegrar en la sociedad. De este modo, asistimos a un proceso por el cual conocemos la verdadera identidad del monstruo:

⁴⁹ Joaquín, protagonista de *El fugitivo* (1972) y *alter ego* del autor, sentía en su infancia esa misma atracción por «lo alto». En este caso, tal atracción está representada en la torre de la iglesia, a la que sube para asomarse a un nido de cigüeñas, donde logra ver un cigoñino. Esa misma torre, siendo adulto, le servirá de refugio en el contexto de la guerra civil. En *Crónica del alba*, Pepe Garcés se acostumbra a estudiar en el tejado de su casa. Desde ahí, observa su pueblo —deteniéndose en la torre del monasterio de Santa Clara— ; e inventa un código gestual para comunicarse con Valentina.

monstruo > hombre salvaje > hombre > Sabino / fantasma de Sabino⁵⁰

Por fin, cuando los cazadores encuentran a Sabino, éste se halla en un estado casi animal. En lo referente a la apariencia física ha sufrido una especie de regresión evolutiva, que también se refleja en su forma de caminar. En este sentido, cuando escapa de los cazadores su postura no es erguida sino que «apoyándose en sus manos trepó rápidamente por el roquedo» (pág. 47). O cuando se esconde en la caverna y leemos: «Se podía entrar de pie, pero para penetrar más hondo había que ponerse a cuatro manos» (pág. 50).

Incluso, tantos años de soledad han influido en una peculiar pérdida temporal del lenguaje, dada su incomunicación con otros seres humanos. En cambio, Sabino aullaba —Donatella Pini interpreta el aullido animal en la obra senderiana como un reflejo de la angustia humana⁵¹—, chillaba y gruñía como un animal, y en su forma de andar se percibía «los largos años de soledad» (pág. 60). En definitiva, es un hombre que actúa como un animal, que siente el miedo de la presa ante los cazadores. Por eso huye de ellos y se refugia en una caverna de donde es obligado a salir.

El autor en ese tránsito del personaje de monstruo a Sabino deja ver a un ser dotado de unas facultades especiales para la comunicación con la naturaleza. El narrador había trazado su visión de la naturaleza (hilozoísmo) al observar el riego de sus campos: «Conteniendo la respiración se oía a las plantas suspirar de gozo» (pág. 19). Ahora, en el saso, ese hombre evidenciaba aquellas vinculaciones vitales de la naturaleza, como una forma de privilegio: «Podía hablar con las rocas, con las nubes, con los animales salvajes» (pág. 40). Al joven narrador todas esas circunstancias le inclinan a imaginar el roquedal de Aineto «como una aldea encantada» (pág. 60).

⁵⁰ La predisposición a creer en el fantasma de José M^a Grimaldos tuvo lugar en Villaescusa, como Sender confirmó en *La Libertad*: «Ya hacía varios meses que había reaparecido Grimaldos cuando en Villaescusa la gente seguía tratando a León Sánchez como a un criminal. Tuve que llevar a Grimaldos al pueblo y pasearlo por las calles. Grupos de vecinos asomaban a los portales y miraban a Grimaldos como a un fantasma. En esas aldeas desoladas de Cuenca la disposición a ver fantasmas es mayor quizá que en el resto de Castilla». En Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, "Materiales", op. cit., pág. 367.

⁵¹ Ibid., pág. 59, nota 70.

Una vez descubierta la identidad de Sabino, los personajes se preguntan qué razones le impulsaron a huir a un lugar como el saso, «un inmenso desierto gris que comenzaba justamente en las ripas, en la cima donde habían puesto la cruz»⁵² (pág. 24). No logran comprender qué motivó su marcha, cómo pudo refugiarse tantos años en «el roquedal de Aineto», el espacio más inhóspito del saso, pues según el abuelo «¡Allí no pueden vivir ni los lobos!» (pág. 83). Este lugar es foco de supersticiones y, en la narración, la intensidad del viento proporciona al saso una fuerte dimensión en relación con la muerte: «en aquellos desiertos transcurrían años enteros sin que los pastores vieran un ser humano» (pág. 34).

La cruz de hierro que se alza en la montaña, podría ser un símbolo solar de fertilidad mucho antes de adquirir el sentido victimario cristiano, según la particular visión de Sender⁵³. En la cruz se encontraría la religiosidad primitiva y la cristiana. Todo esto queda plasmado a través de tres símbolos. Por un lado, el cráneo humano (residuo de una guerra⁵⁴) hallado en el saso por don José y su hijo tiempo atrás, nos remite a la muerte; y por otro, la cruz junto a la cabeza de cordero que lleva Tomaser en su faja evoca la figura de Cristo. Además, la cacería se produce en primavera, estación en la que celebramos la Semana Santa, es decir, la resurrección de Cristo. Los aldeanos daban por muerto a Sabino, de hecho «[l]egalmente está enterrado» (pág. 76). Aunque, en realidad, todos esos años vive en el saso, frontera simbólica entre la vida y la muerte. Recordemos el significado otorgado al saso: «se perdía en el horizonte sin dejar sospechar su fin. Decían que no terminaba en nuestra provincia, sino que

⁵² Anteriormente vimos que este pueblo innominado se sitúa en Aragón. Es más, podríamos identificarlo con Alcolea de Cinca si nos fijamos en la descripción que Sender hace de esta localidad en *Solanar y lucernario aragonés*, Zaragoza, Ediciones de Herald de Aragón, 1978, pág. 169: «tiene las huertas más coloristas y feraces y en lo alto de las ripas los sasos más grises, extensos y poéticamente dramáticos»; idéntica descripción aparece en Ramón J. Sender, *Segundo solanar y lucernario*, op., cit., pág. 16.

⁵³ Este pensamiento religioso se encuentra desarrollado en Ramón J. Sender, *Ensayos sobre el infragimiento cristiano*, México D.F., Mexicanos Unidos, 1967. Aunque el libro es posterior a la presente novela, sus ideas son útiles para comprender la religiosidad en nuestro autor.

⁵⁴ Incluir una referencia a la primera guerra carlista es relevante en cuanto al contexto en que se gesta esta novela —la guerra civil—. Sender pretende transmitir al lector que el pueblo español no ha tenido ninguna responsabilidad en las sucesivas guerras, pues apenas conocía sus causas: «Todo lo que sabían los aldeanos de los problemas de la sucesión al trono era que los muertos cristinos iban mejor vestidos y eran más aprovechables que los carlistas» (pág. 26).

ligaba con otra. Terminar "en otra provincia" era como si terminara en otro planeta» (pág. 24). De tal modo, el regreso de Sabino supondría, por analogía con Jesucristo, un acontecimiento equivalente a su resurrección, tanto para los habitantes de su pueblo como para los de Castelnovo. En este sentido, hay un episodio en tono de humor, donde se compara la sangre de Sabino con la de Jesús, desde el punto de vista de la Eucarística: «Un mozo que llevaba en la mano una bota llena de vino bebió un poco y ofreció a otro: — Bebe —dijo—, es sangre de Sabino» (pág. 193).

Estas no son las únicas referencias religiosas. Garcés al hablar del monstruo menciona «sus barbas bíblicas». Otra indicación a la Biblia se halla en las coplas que circularon por toda la comarca. Es la comparación de Juan y Vicente con un conocido personaje bíblico, Caín:

No te detengas, Sabino,
Sabino, no te detengas,
dos Caínes te amenazan
con el puñal en la diestra⁵⁵.

Inmediatamente pensamos en Sabino transfigurado en Abel y en lo que éste representa: un inocente sacrificado. De acuerdo con esto, hay otro atributo del personaje que nos interesa. Abel era, para los exegetas medievales, el prototipo del Mesías. De modo que la muerte de Sabino simbolizaría la muerte de Jesús. En este sentido, Haydée Ahumada Peña ha anotado otros rasgos sobre este paralelismo bíblico: Sabino vivía en «el barrio de las Tres Cruces» (pág. 75); el viejo Morel le obliga a caminar apoyando el cañón de su escopeta «en el costado» (pág. 69). La primera comida de Sabino con los cazadores consiste, sobre todo, en «pan y vino»: «Yo le di un trozo de pan con buena parte de la tortilla de patatas que mi madre me había puesto en el morral. El "monstruo" la tomó con las dos manos y la devoró en un instante. Luego le di a beber de la bota [...], un vino excelente» (pág. 59). Por último, Ahumada Peña señala la similitud entre las palabras de Sabino, aclarando que no es un

⁵⁵ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 192.

fantasma —«Soy yo. No tengáis miedo» (pág. 79)—, y las de Jesús al caminar sobre el mar: «Soy yo. No tengan miedo» (Jn. 6. 20-21)⁵⁶.

Ramón J. Sender ha recreado en *El lugar de un hombre* el sacrificio de una víctima propiciatoria, que en este caso es la persona más baja en la escala social. En el libro *La violencia y lo sagrado*, René Girard interpreta el sacrificio como una práctica de la sociedad, destinada a proteger a sus miembros de la violencia, dado que ésta se desvía hacia una víctima «sacrificable»⁵⁷. Nuestro autor modifica el ritual del sacrificio, pues no se produce la muerte física de Sabino, sino una muerte metafórica⁵⁸. La desaparición de Sabino le prepara para su reintegración social e incluso se convierte en una nueva persona. En definitiva, el personaje debe deshumanizarse como paso previo a su íntegra humanización. El novelista sintetiza, a través de la cruz, el sacrificio primitivo (antropología) y la idea de la resurrección de Cristo (religión), creando, de ese modo, un vínculo entre el sacrificio y lo sagrado.

Retomando los motivos de la huida, don Ricardo es quien más insiste en la reintegración de este hombre a la sociedad movido, en principio, por su *falso* sentido humanitario. Buen ejemplo de esta falsedad es el resentimiento de don Ricardo hacia el narrador, que había herido a su perro, León, en lugar de alegrarse porque el joven hubiera salvado a aquel hombre —todavía de identidad desconocida— de la jauría (págs. 48-49). Un sentimiento tan fingido que incluso confunde «el espíritu de humanidad» con la humildad. Pero, finalmente, se convence de la criminalidad de Sabino (sin prueba alguna de delito) por sus propios intereses y desea entregarlo a la justicia: «Los cazadores quedaban convertidos en alguaciles» (pág. 67).

⁵⁶ Haydée Ahumada Peña, "El lugar del hombre de Ramón J. Sender, la validación social como vía de acceso a la dignidad humana", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 52, 1998, pág. 92, nota 30. Donatella Pini también reparó en la evocación de «fórmulas bíblicas», como la referida a «la predilección de Dios por David», en la expresión del mayordomo: «Es el preferido del señor», en Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 49, nota 59.

⁵⁷ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1998, pág. 12.

⁵⁸ Es similar al proceso de Viance, en *Imán*. Como ha interpretado Francis Lough, *La revolución imposible. Política y filosofía en las primeras novelas de Ramón J. Sender (1930-1936)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pág. 62: «La muerte metafórica de Viance prepara el camino para su renacimiento simbólico dentro del vientre del caballo, que representa el despertar en su interior de su conciencia de la unidad de toda materia».

Frente al prejuicio de don Ricardo se sitúa la opinión de Garcés, para quien sólo la locura o el crimen, mantendrían tantos años a un hombre en el saso. Si bien se decanta por la locura, argumentando lo siguiente: «El criminal no se aísla sino que busca como puede, por todos los medios, confundirse en la masa. El criminal puede ser insociable antes del crimen, pero de ningún modo después» (pág. 67). Desautorizando, así, al rico propietario, cuyo razonamiento se apoyaba en la famosa sentencia latina *homo homini lupus*, el hombre es el lobo de los hombres. En la segunda parte de la novela, la actitud del sargento de la Guardia Civil es semejante a la del cacique. Mientras Juan y Vicente persisten inútilmente en defender su honradez e inocencia, el sargento dice lo siguiente, refiriéndose al hijo de Juan: «"Los hijos de los lobos son lobos también"» (pág. 124).

Por lo tanto, el narrador coincide con su abuelo en que Sabino debía estar loco para haber huido al monte. En otra dirección están las suposiciones de don José, o las del cura del pueblo. Para el primero se trata de un caso de «ascetismo religioso». Mientras que el cura asegura que Sabino se marchó «por alelado» (pág. 81), o «porque tenía miedo [...] a los hombres entre los que nunca era nadie» (pág. 83).

Si el monstruo no era un criminal, tampoco era un ladrón. En torno a este aspecto gira la declaración de unos pastores acerca de unas mantas que alguien —el monstruo— tomaba prestadas en invierno, y que siempre eran devueltas en primavera. A esto podemos añadir la defensa del pastor que aparece en la paridera, cuando hace hincapié en la honradez de aquel hombre: «tal vez había matado a alguien, pero ladrón no debía ser porque había podido robar ropa en las parideras y sin embargo iba en cueros» (pág. 66).

Otra lectura de esta oposición a la hora de adjetivar al monstruo estaría en la línea del uso de los términos *honrado* y *lobo* en la provincia de Huesca. Hay usos lingüísticos que definen el carácter propio de la comunidad, en función del área geográfica que delimite a tal comunidad. Usos que pueden aplicarse al individuo. «Honrado» es el adjetivo empleado para designar al hombre justo, generoso y trabajador. «Lobo» se contrapone a noble, y con frecuencia este

adjetivo se usa para calificar a un hombre «traidor», a aquel hombre que, como el lobo, «actúa casi siempre en solitario e incluso llega a pelear con sus congéneres»⁵⁹. Este calificativo se asigna, por tanto, al hombre cuyo carácter es menos sociable.

Ramón J. Sender aprecia la figura del pastor, su simplicidad e inocencia tanto como la nobleza del campesino. En el artículo citado anteriormente, "El novelista y las masas", podemos leer cómo para el escritor oscense, sólo en la ideología de los trabajadores se encuentra el «sentimiento desinteresado de la humanidad». Además, un año antes, Sender había publicado en *Tensor* —una revista madrileña dirigida por él en 1935— otro artículo titulado "La cultura española en la ilegalidad". Aquí ya exponía su apego por los valores innatos del pueblo español. A juicio del autor, la verdadera cultura es la que ha sobrevivido en el pueblo. La cultura nacida de la imaginación del hombre primitivo, cuando «[l]lena con supersticiones el vacío de todo lo que ignora»; esa capacidad popular que inventa los «mitos en cuya conservación nacen las religiones»⁶⁰. La cultura de artesanos, campesinos, comerciantes y muchos grandes pensadores españoles ha sido "ilegal" a lo largo de los siglos. Sender hace hincapié en que esta corriente cultural heterodoxa fue perseguida en España porque buscaba el progreso y la libertad. Con todo, halló los cauces, a veces subterráneos, para poder perdurar hasta la actualidad. El autor traza el rumbo que habría seguido esta corriente desde Ramón Lull, pasando por el Arcipreste de Hita, Fernando de Rojas, Cervantes, Quevedo, hasta llegar a Valle-Inclán.

Sender escribe este artículo con la intención de reclamar para el pueblo la consideración que le corresponde en «las conquistas de libertad, dignidad del hombre y del pensamiento del hombre». Para ello, toma como pretexto la celebración, en París, del Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura (1935). El planteamiento desarrollado por nuestro autor en el texto conectaría,

⁵⁹ José Carlos Lisón Arca, *Cultura e identidad en la provincia de Huesca. (Una perspectiva desde la antropología social)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1986, pág. 222.

⁶⁰ Ramón J. Sender, "La cultura española en la ilegalidad" (*Tensor*, Madrid, agosto de 1935), en *Tensor. Información literaria y orientación*, edición facsímil, con prólogo de José Domingo Dueñas Lorente, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pág. 6.

según Dueñas Lorente, con la corriente populista, por la cual abogaba en su etapa anarquista. Una serie de argumentos que nunca abandonó del todo:

como militante anarcosindicalista (1929-1932), compartiría con los libertarios una visión idealizada, mítica, de lo popular, [...].

En "La cultura española en la ilegalidad", [...], aplicaba, pues, Sender una decidida visión de la historia como lucha de clases; sin embargo, los factores económicos y sociales quedan un tanto difuminados en el análisis y la visión que se desprende del conjunto del texto recuerda el planteamiento característico de los mitos, sobre todo por el talante maniqueo y poco matizado —la bondad y el bien encarnados aquí en el pueblo, frente a las fuerzas del mal, esto es, los grupos sociales dominantes—⁶¹.

De acuerdo con esto, el escritor oscense defenderá en sus escritos la cultura (creencias y tradiciones folklóricas) que el pueblo ha ido transmitiendo generación tras generación. En *El lugar de un hombre* se ejemplifica este criterio. Aquel pastor que llegó a la paridera pone de manifiesto su inocencia cuando comenta a los cazadores su creencia acerca de las flechas enterradas en la tierra que, según él, son rayos. Y, por otro lado, se perfila la maldad —la «personalidad»— de don Ricardo, cuando el pastor muestra las flechas que ha ido recogiendo y leemos: «Don Ricardo las miraba con una sonrisa buida bajo la barbita. Con aquella sonrisa quería decir que el pastor era un pobre ignorante» (pág. 62).

Antonio Beltrán ha testimoniado cómo se pudo elaborar la creencia o leyenda sobre la «punta de flecha de bronce» transfigurada por los pastores en rayo, y empleada como amuleto contra las tormentas. Tras explicar que «en la creación de una leyenda pueden intervenir los más variados factores y

⁶¹ J. D. Dueñas Lorente, "*Tensor*: pequeñas certezas para tiempos inciertos", *ibid.*, pág., XXI. Sin extendernos demasiado, diremos que «el culto al pueblo» era un aspecto arraigado en el anarquismo, heredado de «una larga tradición de la izquierda europea», e insertado «en el contexto general de su concepción armónica y optimista de la Naturaleza: todo lo "natural" es bueno, y el pueblo es lo natural por excelencia, lo menos corrompido por la civilización, [...]; sus reivindicaciones son, por definición, justas, como lo son sus modos instintivos de organización o de actuación política», en José Álvarez Junco, "La subcultura anarquista en España: racionalismo y populismo", en A.A.V.V., *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986, pág. 198.

circunstancias» y que, en ocasiones, al pretender hallar una explicación racional a ciertas parcelas de la realidad, «se contaminan diversas explicaciones que acaban fundiéndose», Beltrán pasa a explicar lo siguiente:

los sílex prehistóricos son definidos como «piedras de rayo» por su calidad de desprender chispas al ser golpeados por el eslabón y se conocen utilizados en trillos o como piedras en los fusiles del siglo pasado; pero luego se convierten en rayos petrificados [...]. E incluso puede elaborarse la creencia de forma complicada como la punta de flecha de bronce, de Bujaraloz, que se supone un rayo que penetra en la tierra cuatro estados (estadios por curiosa perpetuación de medidas griegas) y al volver a la superficie, metalizado, se convierte en amuleto contra las tormentas⁶².

Por tanto, podemos decir que el episodio del pastor no es una creación literaria de Sender, sino la constatación de una tradición en la tierra oscense. De hecho, nuestro escritor retoma, en 1978, esta cuestión en el libro *Solanar y lucernario aragonés* —"El agua, el fuego y el tonto del lugar"—, donde al hablar del «tonto titular» de una aldea advierte que siempre puede enseñarnos algo, leemos:

Sin comprender que yo bromeaba, el chico metía la mano en el bolsillo y sacaba una punta de flecha prehistórica —tal vez del eneolítico— que había encontrado entre las peñas:

—Todos son iguales. ¿Lo ve? Es un rayo apagado.

A mí aquello no me extrañaba, porque también mi inteligente abuelo guardaba puntas de flecha como aquellas y las llamaba lo mismo: rayos apagados⁶³.

De otro lado, el narrador reconoce la solidaridad demostrada por el pastor hacia aquel hombre, aún sin nombre. Sabino, en este sentido, nos recuerda al Hombre anónimo de *La noche de las cien cabezas*. Pero, como sea, aquel

⁶² Antonio Beltrán, "Leyendas y tradiciones", en *I Congreso de Aragón de etnología y antropología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación provincial de Zaragoza, 1979, págs. 211-212.

⁶³ Ramón J. Sender, *Solanar y lucernario aragonés*, op. cit., pág. 69.

hombre no tiene nombre porque en el pensamiento de Sender el nombre individualiza. Por lo tanto, es un rasgo de la «personalidad». A través de su sistema ganglionar (la «hombría») y en colaboración con la naturaleza (el viento), el narrador se identifica con el pastor y con el monstruo. No olvidemos que él también fue «rescatado», obligado a regresar a la aldea.

Pero ¿cómo acogieron a Sabino en la comarca? Cuando *atrapan* al monstruo, el narrador sintió decepción porque veía en él «algo infantil o ridículo», mientras que eso mismo «llenaba de gozo» a Tomaser. Sin embargo, más tarde, ese gozo se convierte en una «mezcla de espanto y de compasión». No fue esa la reacción de los concejales. En ellos «había un sentimiento de incompreensión y a veces de espanto ante los quince años pasados en el roquedal» (pág. 102). Sea como fuere, la noticia de que Sabino está vivo, causa una gran impresión en la pequeña aldea. Sus habitantes terminarán no sólo aceptándolo, sino que, además, en su primer día de trabajo, dos campesinos «contemplaban a Sabino en silencio, rendidos de admiración» (pág. 235).

En resumen, las hipótesis sobre la huida de Sabino son la locura, el idiotismo, el ascetismo, o la criminalidad. No obstante, el verdadero motivo de su fuga fue la humillación y el constante rechazo de los otros.

La marginación de Sabino García Illeras comienza en la infancia. Los niños se burlaban de su padre porque era dulero (el oficio más bajo). A pesar de ser «pobre de solemnidad», Sabino nunca mendigó. Él recogía boñigas, su madre era espigadora y como toda la familia tenía un oficio⁶⁴ (rasgo de dignidad) no sentía el desprecio de los demás, esa típica «crueldad de las aldeas» (pág. 90). Esto cambia cuando llega a la adolescencia. Entonces su pobreza le excluye del grupo de los mozos solteros, no participa en su fiesta anual porque no puede comprar vino. Nunca había sentido vergüenza por recoger estiércol, o porque su padre fuera dulero, pero son *los otros* quienes provocan ese sentimiento en él. Tampoco favorece su integración cuando planea demostrar su virilidad

⁶⁴ En la primera edición, Sabino encuentra un motivo de orgullo en la familia. Un tío, hombre respetado, en principio, por su trabajo de jornalero, pero que padece una enfermedad, una hernia que le impide trabajar con normalidad. Esto será motivo de burla entre sus compañeros, quienes le descalifican llamándole «medio hombre», y avergüenzan aún más a Sabino.

riñendo con un arriero de otro pueblo que iguala en fama al suyo: «Los mozos del pueblo tenían fama de bravos y fuertes en toda la ribera del Orna»⁶⁵ (pág. 88). Puesto que vence el arriero y otros mozos tuvieron que «restaurar el prestigio local pegándole al de Zaidín» (pág. 88).

La vida en la aldea se organiza en torno a la religión —algunos aldeanos pertenecen a la Cofradía del Sagrario—, al calendario cristiano —por ejemplo, el día de San Miguel se contrata a los trabajadores—, y, en este sentido, encontramos varias referencias a festejos religiosos a lo largo de toda la novela. Ya hemos mencionado la fiesta de «bendición de los campos», en la cual se reúnen casi todos los habitantes del pueblo el último domingo de abril, y observan el ritual:

Cara a los sotos y a las viñas, el cura leía sus rezos, en voz alta; reclamaba con acento de pocos amigos la ayuda de Dios para los campesinos, increpaba al granizo y a la sequía para alejarlos de aquellos campos y por fin reclamaba el hisopo y aspergeaba los cuatro horizontes⁶⁶.

En la narración se señalan otras costumbres relacionadas con la liturgia cristiana, cuyo arraigo fija la integración de cada miembro en el grupo, en la vida social, como la fiesta del Santo Cristo de los Milagros, en otoño, o la celebración con motivo de la recluta: «Todos los mozos llevaban en la oreja su pequeño ramillete de flores, hecho por la novia con filigranas de oralina. Antes de marchar del pueblo, iban a la ermita de la Virgen y le ofrecían aquellos ramos en una fiesta en la que se bebía y se bailaba todo el día» (pág. 89).

De nuevo, Sabino es excluido, ni tiene novia ni es apto para el servicio militar. Así fue pasando de la burla a la indiferencia y dejó de existir para los otros. El amor le devuelve la ilusión por la vida durante algún tiempo. Pero las infidelidades de Adela renuevan las burlas en el pueblo. Sabino va aislándose poco a poco, hasta que, finalmente, decide marcharse resolviendo el problema

⁶⁵ El escritor expresará, en términos parecidos, ese carácter de los hombres de su tierra, en Ramón J. Sender, *El fugitivo*, Barcelona, Destino, 1983, pág. 33: «La ribera del Cinca, en que está mi pueblo, tiene fama no sé si decir buena o mala, porque todo consiste en el lugar donde nos situemos. Los hombres de la ribera del Cinca tienen fama de violentos, atrevidos y peligrosos».

⁶⁶ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 190.

moral de la infidelidad de la forma más digna. La responsabilidad de su huida es de toda la pequeña comunidad, como se desprende de este fragmento:

Los viejos por su compasión, los jóvenes por su desvergüenza agresiva. Las mujeres porque se reían, los chicos porque seguían cantando la canción que cantaban a su padre:

Dulero, dulero...⁶⁷.

Ramón J. Sender ha seguido, en *El lugar de un hombre*, una serie de patrones culturales —fiestas y rituales— que son frecuentes en la provincia de Huesca. Estas manifestaciones culturales constituyen una vía de integración del individuo en su comunidad local y refuerzan la identidad individual. Según José Carlos Lisón Arcal, al tratar el «tema de la identidad cultural», hay que referirse a diversos niveles y modos de expresión. Entre ellos, los «momentos y formas simbólico-rituales y ceremoniales en los que se pone de relieve la pertenencia a una determinada área, comunidad local o incluso a un segmento de la misma (barrio, agrupación vecinal, etcétera)»⁶⁸. José Carlos Lisón describe y analiza varias de estas formas rituales propias de la provincia de Huesca. Para ello, distingue tres niveles: local, comunal y supralocal. Su estudio nos da pie para valorar el uso que hace Sender de esas fiestas y ceremonias rituales en *El lugar de un hombre*. José Carlos Lisón enumera una serie de fiestas que permiten captar, dentro del segmento local, la identidad cultural oscense. Con su celebración se reavivan «los vínculos de la vecindad», y se despierta «en los individuos su conciencia de pertenencia a una comunidad determinada, única y específica»⁶⁹. Hay tres momentos en la vida de un individuo, considerados «ritos de transición», que han sido analizados por Lisón Arcal, y que coinciden con los expuestos por Ramón J. Sender en la novela. En algunas zonas de Huesca —explica el antropólogo—, «cuando un muchacho abandonaba la

⁶⁷ Ibid., pág. 92. Según Pini, el tercer verso de la canción —«la mano en el culero»—, eliminado en la edición de 1958, «aludía al aspecto carnavalesco» de la figura del dulero, ibid., pág. 87, nota 105.

⁶⁸ J. C. Lisón Arcal, *Cultura e identidad en la provincia de Huesca. (Una perspectiva desde la antropología social)*, op. cit., pág. 155.

⁶⁹ Ibid., pág. 186.

escuela definitivamente (la edad oficial eran catorce años) y comenzaba a trabajar, pasaba a formar parte de los *mozos de gasto o mozos de fiesta*⁷⁰. Contribuyen a organizar diversos festejos, en los cuales se relacionaban con el sexo opuesto y se hacían cargo de los gastos (si bien el resto de la comunidad podía ayudarles). Este es el «momento simbólico-ritual por excelencia en el que se reafirma la integración local»⁷¹. El segundo rito de transición de mozo a adulto se producía «cuando el individuo era tallado para su incorporación al servicio militar y constituía el grupo de los quintos»⁷². Con motivo de la despedida de los quintos solía celebrarse una fiesta típica según la localidad. El siguiente rito en esta transición era la celebración de una boda. Los vecinos participaban directa o indirectamente del festejo⁷³. Salvo en esta última, hemos visto como Sabino no participaba de la vida social. Había sido excluido de dichas celebraciones. La causa principal de su exclusión es la pobreza. De una forma u otra, Sabino no pertenecía a la comunidad y eso se refleja en que no participaba de las fiestas tradicionales de la aldea.

La bendición de los campos descrita en *El lugar de un hombre* es significativa en el nivel comunal. Este ritual está englobado dentro de las fiestas patronales: «Ha sido también tradicional el destinar un día de la fiesta patronal a ir en romería a la ermita del santo/a patrono/a, situada casi siempre fuera del pueblo»⁷⁴. Este tipo de actos «son el momento preciso para la exaltación del grupo local, para poner en comunicación de modo global y único a todos sus miembros y reafirmar el nosotros»⁷⁵. Cada comunidad celebraba este tipo de romerías con el fin de conjurar la protección contra «males específicos que atentaban contra su prosperidad y a los que no era posible combatir sino de forma simbólica: pedriscos o *pedregadas*, plagas, pestes de ganado, etc.»⁷⁶. Sender ha empleado el simbolismo de este ritual, dado que el mismo día de la «bendición de los campos» se lleva a cabo la devolución del cigüeñato al nido.

⁷⁰ Ibid., pág. 162.

⁷¹ Ibid., pág. 162.

⁷² Ibid., pág. 162.

⁷³ Ibid., pág. 165.

⁷⁴ Ibid., pág. 172.

⁷⁵ Ibid., pág. 171.

⁷⁶ Ibid., pág. 172.

Es un acto simbólico de la integración del protagonista. Como el cigüeñato, Sabino había sido restituido a «su lugar». Este breve análisis comparativo nos permite afirmar que, en *El lugar de un hombre*, buena parte del componente realista tiene una sólida base antropológica. Además, este realismo amplifica e intensifica la trascendencia de los demás niveles del texto: el social, el moral y el existencial.

Una de las novelas más completas en cuanto a la exposición de fiestas y tradiciones aragonesas es *La onza de oro*. Sender va insertando en este relato las tradiciones populares de una aldea que fácilmente podría ser la aldea de *El lugar de un hombre*. El protagonista, Pepe Garcés, llega a la localidad donde vive su abuelo, en el barrio de las Tres Cruces —el mismo nombre del barrio de Sabino—. Pepe refiere la historia de un vecino del pueblo, Benito, «el de la Barona». Al hilo de esta narración va describiendo costumbres aragonesas y varias de las fiestas que se suceden a lo largo del año. Por ejemplo, la celebración del Carnaval, con los típicos disfraces, como el de "la Destrozona". La reunión de los campesinos —miembros de una hermandad— en las esquinas de las calles para cantar albas. La tradición de comer en las cocinas, sentados en "cadieras" cubiertas con pieles de cordero. O la costumbre de criar animales con algún defecto físico para asarlos en los días de fiesta: Pascua florida, Pascua granada, Navidad, el Corpus, o los cumpleaños. El narrador cuenta que era una práctica corriente en la aldea reunirse con otros vecinos en las denominadas «veladas de invierno».

Igual que en *El lugar de un hombre*, Sender indica que, en tiempos de sequía, era habitual hacer "rogativas públicas" pidiendo lluvia. Rogativas que consistían en una novena en la iglesia y la procesión sacando al Cristo. También detalla la fiesta anual de la aldea, la que organizaban los «mozos de gastos», destacando la diversidad de fuegos artificiales con los cuales se divertían los vecinos: cohetes voladores, bombas reales, ruedas de colores, «carretillas» y «castillos de quema». Es uno de los festejos que Pepe describe con más detalle:

El primer día de la fiesta hubo misa mayor, enramada de flores para las chicas decentes y colgaduras de huesos de burro en las ventanas de las mozas

que tenían mala fama. Hubo también comida en el ayuntamiento presidida por mi abuelo, que era entonces alcalde. Las rondallas iban y venían. El segundo día hubo dances en la plaza y pirámides de mozos. [...]

Cuando la pirámide de mozos estaba ya formada, un zagal trepaba por ella, desplegaba en lo alto una bandera y recitaba los gozos de doña Petronila, que eran muy largos y que acababan con una broma, siempre la misma⁷⁷.

Broma que se sustentaba en el recitado de un romance jocoso, en torno a la figura del dulero Curiosamente, Benito, "el segundón" de la familia y, por ello, el miembro marginado, al igual que Sabino tampoco participa de esta celebración organizada por la gente soltera y destinada a la creación de lazos sociales. Si bien es cierto que, más tarde, Benito será aislado en la aldea por ser un criminal, razón por la cual se suicida. No obstante, Sender emplea el mismo mecanismo en ambas novelas para hacer ver la importancia de las relaciones sociales en la identidad de cada individuo.

El amor, un tema en apariencia bastante superficial, es un elemento fundamental en la caracterización del protagonista de *El lugar de un hombre*. El amor hacia Adela humaniza a Sabino antes y después de su huida —hay que tener en cuenta que se marcha de la aldea cuando pierde el respeto de su mujer—. Por ello, comparto la opinión de Francis Lough, para quien Sabino es un personaje que escapa de «un mundo violento que lo quiere destruir». Entonces, al fundirse con el mundo natural, el protagonista protege su amor por Adela y su integridad moral: «Al huir del pueblo, [...], Sabino se margina voluntariamente de una sociedad cuyos valores no puede compartir y para defender los suyos propios, aunque sus motivos no se expresen de forma explícita»⁷⁸. Sabino es, a mi parecer, un rebelde. Su actuación no está destinada a mejorar las estructuras sociales, ni tiene ninguna implicación revolucionaria.

⁷⁷ Ramón J. Sender, *Crónica del alba II*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pág. 212.

⁷⁸ Francis Lough, "Huida y regreso: paradigma narrativo de las primeras novelas de exilio de Ramón J. Sender", en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre 1995)*, Barcelona, Gexel, 1998, vol. II, pág. 157. Según Lough, otros personajes (Saila en *Proverbio de la muerte* y Lucha en *Epitalamio del prieto Trinidad*) experimentan situaciones análogas a la de Sabino. Escapan de su propia destrucción, para después resolver «sus dificultades, en cierta medida, regresando al mundo del que han huido», *ibid.*, pág. 152.

Es un rebelde porque no acepta su condición de chivo expiatorio. La fuga es el único medio a su alcance para no ser partícipe de ese mundo violento, para escapar, sin hacer uso de la violencia, de esa imposición social. Eso no impide que las circunstancias de su regreso —se descubre la inocencia de Juan y Vicente— puedan desencadenar una transformación de esa sociedad injusta.

Sender ahonda en la antropología para cimentar sus criterios religiosos. Esa interdependencia entre antropología y religión es uno de los caminos que el autor sigue en su obra para plantear al lector soluciones a los problemas sociales, pero, sobre todo, para incitarle a reflexionar sobre ello. En esta novela, perfila lo que será su personal sentido religioso. El escritor aglutina en el personaje de Sabino tres categorías —la libertad, el amor y la correlación del personaje con Cristo, que vimos líneas atrás—, básicas para acceder al espíritu fraternal o humanitario, sobre el cual se asentaría una sociedad más justa.

En *El regreso de Edelmiro*, relato integrado en *Novelas del otro jueves* (1969), Sender plantea de nuevo el conflicto entre un individuo y el grupo social en un medio rural. Edelmiro, un indiano, que después de veintinueve años viaja de vuelta a su aldea natal —en tierra alta de Aragón—, es humillado por los aldeanos en la taberna, cuando recuerdan su infancia: era pobre de solemnidad, su madre era espigadora y él recogía estiércol (igual que Sabino). Además, era un bastardo, un *Conejo* bastardo. Sus amigos de la infancia se burlan de sus inicios como inmigrante (cazó un oseño para unos gitanos) y de la forma de ganarse la vida en América, pues creían que vendía marihuana. El autor, en este relato, expone que la brutalidad de los aldeanos se debe a la falta de educación. Edelmiro, como Sabino, se marcha de su aldea, aunque en su caso es para prosperar económicamente, ya que la vida en ese pueblo es estática, atrasada, en parte porque el poder está en manos, sobre todo, de la Iglesia. De haber permanecido allí habría sido marginado igual que Sabino, como se deduce de sus palabras tras haber soportado las humillaciones (le golpean y arrojan al río) de sus antiguos vecinos: «están consiguiendo que me avergüence de ser quien soy»⁷⁹.

⁷⁹ Ramón J. Sender, *Novelas del otro jueves*, Barcelona, Destino, 1985, pág. 43.

Estos dos relatos son buen ejemplo de un modelo narrativo —la fuga y el retorno del personaje—, que manejará el autor, con distintos patrones, en un número considerable de sus creaciones. Este modelo ha sido interpretado por Susana Paúles como una metáfora del exilio del autor: «como un rito que lleva al héroe hacia un viaje iniciático y que lo considera un nómada a través de numerosísimos capítulos literarios»⁸⁰. José Antonio García enfoca, en esta línea, sus observaciones sobre *El regreso de Edelmiro*. De los personajes senderianos que se definen por su nomadismo, por su continuo peregrinaje, el «indiano» tiene especial interés para José Antonio García⁸¹. Entiende que la realidad de Sender —físicamente en Norteamérica, pero emocionalmente en España— tiene un claro reflejo en su obra. Así, el tema del indiano —notable por sus tintes autobiográficos— tiende a plasmar el retorno como la constatación del fracaso. El escritor desea y teme regresar a España, sobre todo, en el momento en que se gestó *El regreso de Edelmiro*. Por ello, el investigador senderiano considera este relato «como índice literario del ansia y, a la vez, del miedo que produce en Sender la idea de regreso»⁸². Esta apreciación no puede darse con la novela que nos ocupa. Ni siquiera teniendo en cuenta la segunda edición. Puesto que no hay modificaciones en lo referente a la integración de Sabino en su entorno. A diferencia de Edelmiro, este personaje sí recibe señales de aceptación a su regreso.

Nuestro autor desarrolla en *El lugar de un hombre* la conflictiva relación del individuo con la sociedad. Cada hombre cumple una función dentro de la sociedad y merece el mismo respeto que el resto del grupo. Es decir, hace una

⁸⁰ Susana Paúles Sánchez, "El exilio como recurrencia literaria en la narrativa de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 507.

⁸¹ José Antonio García Fernández, "El tema del indiano en la narrativa de Ramón J. Sender", *Letras Peninsulares*, núm. 14/1, primavera de 2001, págs. 169-179. Reproduce, además, una cita muy significativa del prólogo a *Los cinco libros de Ariadna*: «sé que cualquiera que sea el rumbo de mi vida cuando regrese me mirarán con cierta familiaridad zumbona. Seremos "los indios". Los que huimos de España y no supimos ayudarles decisivamente desde fuera».

⁸² *Ibid.*, pág. 173. Sender vuelve a publicar en España desde 1965. En 1968, fue invitado a dar unos cursos de verano en Salamanca y Santander. En 1969, gana el Premio Planeta por la novela *En la vida de Ignacio Morel*. Es decir, a finales de los años 60 Sender ya había sido acogido en los círculos académicos y literarios españoles. Sin embargo, las condiciones políticas no favorecían su integración en el país. De ahí nacen sus dudas sobre el posible retorno a España.

defensa de la igualdad entre todos los hombres. De lo contrario, si se quebranta este orden, despojándole de su dignidad, un sólo hombre es capaz de desestabilizar y transformar la sociedad: «Nunca se había dado el caso de que un vecino del barrio de las Tres Cruces hubiera dado tanto quehacer allí. *Aquello era signo de los tiempos*» (pág. 76, la cursiva es mía). Sender sitúa a Sabino en un hipotético estado primitivo anterior al social —recordemos, en este sentido, «las rocas a veces monolíticas»⁸³ del saso, que evocan ese ambiente primitivo (pág. 47)—. Resulta revelador en este sentido que, cuando Sabino es *rescatado*, observe el fuego como si fuese la primera vez que lo viera: «El "monstruo" se había sentado en tierra, al lado del fuego, del que no quitaba los ojos» (pág. 61). Por consiguiente, Ramón J. Sender recupera al hombre natural como punto de partida para transformar el orden social injusto y degradado del mundo civilizado en un nuevo orden de igualdad y libertad. Adopta una actitud crítica desde la confrontación entre el hombre del mundo civilizado y el hombre natural.

Este planteamiento presenta algunas analogías con la crítica de la estructura social y de la idea de civilización entendida sólo como progreso, procedente de Rousseau. El ideario de este filósofo se difundió en los círculos anarquistas españoles⁸⁴ frecuentados por Sender a principios de los años treinta. El narrador refleja esta visión crítica de la civilización a través de lo que para él es una expresión artificial propia de ese mundo —la risa—. Por el contrario, el campesino (más próximo al hombre natural) no suele exteriorizar sus sentimientos. Así leemos: «Yo pensaba: la risa es la flor de lo que llaman la civilización, pero el hombre civilizado ríe mucho, para parecerlo más, y eso es una forma estúpida de civilidad» (pág. 57). Sabino aparece plenamente integrado en el mundo natural que representan los campesinos: «Pero el

⁸³ Esas rocas monolíticas sugieren una relación con el dolmen erigido en honor del hombre anónimo (manifestación de la fe en la hombría) en *La noche de las cien cabezas*.

⁸⁴ José Álvarez Junco, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Siglo XXI, 1991, págs. 43-62. La relación entre Sender y el anarquismo fue intensa durante algunos años —hasta su acercamiento al comunismo—. Colaboró en varios medios de la prensa ácrata; además, fue uno de los integrantes del grupo anarquista *Espartaco* (1929). Y actuó como enlace entre la Federación Local de Sindicatos de Madrid y la Confederación Regional de Cataluña (1930). Durante su exilio, Sender retomó la relación con los medios anarquistas.

"monstruo" dejó de mirarle sin la menor emoción y puso su mirada en los perros [...], pero el "monstruo" seguía con su seriedad indiferente» (pág. 57).

En conclusión, el modelo de hombre natural, simbolizado por Sabino, es el más propicio para hacer real la renovación social. Es el modelo sobre el cual se asienta esa nueva concepción de la humanidad, que fomenta la recuperación de la «hombría».

Un hecho inocente y casual, como fue la huida de Sabino, desencadenó acontecimientos que tomaron un carácter político, dando el gobierno a los conservadores en una población hasta ese momento liberal. El sacrificio es una acción violenta que se practica sin riesgo a sufrir la venganza. Sin embargo, como Sender ha variado este rito, aquí sí se producen consecuencias. Es cierto que la fuga de Sabino es voluntaria —según su propia declaración «un barrunto que me dio» (pág. 78)—, es un acto espontáneo. No obstante, no deja de ser la expulsión de un individuo de su grupo social. En definitiva, el proceso de marginación al que es sometido durante toda su vida elimina cualquier otra opción, condenando a un hombre al peor de los castigos, la soledad, como se desprende de las palabras del abuelo: «—No hay cárcel ni horca peores que estar años y años en el monte, sin ver a nadie, sin hablar con nadie» (pág. 40).

Sabino no es la única víctima en esta historia, su expulsión origina una serie de acciones, cuyas últimas consecuencias son trágicas para dos familias, como expone Juan: «—Un crimen que nadie cometió ha traído otros crímenes verdaderos» (pág. 197). Y, poco después, reitera la mujer de Vicente: «"Ese poca substancia —repetía—, por irse a vivir entre los lagartos hizo la desgracia de medio pueblo"» (pág. 201).

Es muy oportuna la reflexión del abuelo al comienzo de la novela (capítulo I), sobre el provecho de no despertar la casualidad, porque «cuando la casualidad se despierta es para hacer daño al hombre» (pág. 22). Según Sherman H. Eoff, Sender estaría planteando, en esta novela, que el orden del universo unas veces es lógico y predecible, y, otras veces, por el contrario, es ilógico e impredecible. En este apartado entraría la interrogación sobre si el

individuo es plenamente libre o si, por el contrario, está determinado por el azar:

El azar resulta ser decididamente un elemento perturbador, pero de ningún modo desenfrenado y destructivo. No es un factor autónomo que se introduce en el mundo del hombre desde fuera. Está intrínsecamente unido a sistemas de tiempo y causalidad y sólo tiene realidad en la relación de un sistema con otro⁸⁵.

Entonces, si la casualidad es la coincidencia de dos hechos en diferentes sistemas causales —como mantiene Eoff—, la salida voluntaria y el retorno obligado de Sabino perturbarán, por azar, sucesivamente el orden social. Es decir, las acciones del individuo y de la sociedad están inevitablemente trabadas. Un cambio en el sistema de uno podría trastocar al otro y viceversa. De modo que el individuo, unas veces es libre, y otras está sujeto al orden total de las cosas: «la naturaleza de las cosas materiales, [...], está encajada dentro de una combinación de indeterminismo y de causalidad, de libertad y de conformidad con una pauta regular»⁸⁶. Para Eoff, el hecho de que Sabino busque libremente su lugar, su espacio en el mundo, supone que Sender defendería la «impredicción» del universo, la innovación, no la estabilidad del orden divino.

Desde otra perspectiva, Donatella Pini apunta que Sender propone dos posturas antagonistas sobre este tema a lo largo de la novela: una posición conservadora (la del abuelo), y otra transgresora (la del nieto). El escritor plasma «los conceptos expresados por Jung sobre el estado prelógico del hombre». Se refiere «a la arbitrariedad del razonamiento del hombre primitivo, para el cual todo es casual, a la creencia de que lo psíquico es objetivo y llega desde fuera, y al conservadurismo innato de esta mentalidad»⁸⁷. El nieto cree que el hombre, mediante la razón, puede dominar a la casualidad; tiene cierta

⁸⁵ Sherman H. Eoff, "El desafío de lo absurdo", en Sherman H. Eoff, *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral, 1965, pág. 254.

⁸⁶ Ibid., pág. 255.

⁸⁷ Donatella Pini, "El lugar de un hombre: el suicidio, la muerte y la violencia", art. cit., pág. 76.

libertad para actuar en su destino. El abuelo, en cambio, no acepta que pueda controlarse el factor irracional, y encarna en la bruja la amenaza de la casualidad.

La observación del abuelo está ejemplificada tanto en el caso del joven Garcés, como en el de Sabino, creándose un paralelismo entre ambos, cuando «despiertan a la casualidad». El resultado es un brazo roto en el caso del narrador. Por lo tanto, se confirmaría el carácter destructor de la casualidad o del azar. Sin embargo, no siempre es así, en el caso de Sabino no se habría producido ningún daño sobre Juan y Vicente de no haberse utilizado políticamente el abandono del protagonista de la aldea. El abuelo adopta esa misma postura cuando insiste en que se respete la libertad del todavía monstruo, y no se le obligue a regresar. De nuevo, la referencia al carácter destructivo de la casualidad se hace real.

Pasemos a analizar las causas de estos acontecimientos, y para ello empezamos a preguntarnos ¿por qué se cree que un desaparecido ha sido asesinado si no existe ningún indicio de ello? Pues bien, el autor responsabiliza a la Guardia Civil. El sargento de la Guardia Civil deduce que se ha cometido un delito y cuenta con el apoyo judicial y con la protección de don Ricardo. Hay tres circunstancias que favorecen la acusación de Juan y Vicente. Primero, Sabino desaparece el día de cobro, siendo el robo un motivo suficiente para su asesinato. Segundo, al ser Juan y Vicente de un pueblo de izquierdas, los conservadores ven una oportunidad de hacerse con el poder, del que se beneficiarían sus aliados. Tercero, la presencia de lo irracional: «el viento del otoño gemía en la chopera y predisponía a todos a "lo terrible"» (pág. 110). Aquí hay un paralelismo con Sabino: también el viento acusaba al monstruo de ser un criminal. A esto se une que la desaparición se produce en la Venta del Fraile situada en un cruce de caminos: «y la costumbre demostraba que era en los cruces de caminos donde se cometían los crímenes» (pág. 111).

Ya en el capítulo II, el narrador presenta a don Ricardo como el hombre más poderoso del pueblo, no sólo económicamente, sino también por sus relaciones con los miembros de la Iglesia y del Ejército. Para don Ricardo el

dinero es el símbolo del poder: «y el dinero por la voluntad de Dios está en manos de los conservadores» (pág. 134). Relaciones que, en la segunda parte de la novela, se amplían a la Guardia Civil y al juez que lleva el caso del *asesinato*. De manera que la crítica de Sender se extiende a toda la estructura social. Los liberales —don Manuel, el cura, el maestro, los concejales, los dos médicos, el veterinario...— son menospreciados por su pasividad. Se reúnen para ayudar a los acusados, pero en lugar de ello, por miedo a los conservadores y frenados por una confesión que ha sido arrancada a golpes, vemos que su actitud es indolente: «salieron de la reunión entre medrosos y evasivos» (pág. 132). Es habitual en las novelas anteriores a la guerra civil que Sender condene la actitud pasiva de los personajes tanto como a los que activamente participan y se benefician del sistema burgués. En cuanto a los conservadores, son censurados por su utilización política de un suceso desgraciado.

El comportamiento del cura del pueblo anónimo es igualmente rechazado porque apoya la autoridad de don Ricardo públicamente. El anticlericalismo es uno de los rasgos de las novelas sociales (años treinta) de nuestro autor, que todavía se percibe en esta obra, aunque de forma progresiva irá disminuyendo la intensidad de su crítica. En *El lugar de un hombre* se denuncia la intromisión de la Iglesia en la política, lo que aleja al clero, por tanto, de su verdadera misión, de su función ética. Los conservadores culpan al cura *liberal* del triunfo de las izquierdas, recriminándole «su falta de labor evangelizadora» (pág. 132). En este sentido, el cura de Castelnovo, conservador, que ofrece unos informes contra Juan y Vicente, creía además que «Dios había permitido aquel crimen, para castigar a los liberales que eran gente tibia en la devoción» (pág. 174).

Por último, el autor denuncia la corrupción del sistema judicial, desde el juez, quien cree que la justicia se ha encarnado en su persona, y su secretario, caracterizado por su «aspecto tranquilo y cínico» (pág. 143), hasta el abogado, de quien se subraya su impaciencia por marcharse del calabozo, su «aire indiferente» al instruirles sobre su defensa, y su «actitud aburrida y displicente» (pág. 154) ante las heridas de los acusados. En la narración se condena su

incompetencia, por no defender de forma correcta a los acusados. Por no protegerles de las torturas físicas y psicológicas aplicadas por el sargento, y por justificarlas como si fueran parte del aparato del Estado —incluso el «cabo de vara» les golpea en la cárcel—⁸⁸.

Todos estos personajes están caracterizados por su «personalidad», y son ejemplo de la hipocresía de ese mundo donde los instintos han sido corrompidos por la política y la economía. Es una sociedad regida por la falsedad, enmascarada bajo la etiqueta de la «verdad convencional». En el caso de Juan y Vicente, su destino gira alrededor de una mentira: «Si con una serie de falsedades se les podía salvar de la muerte, también se les podía llevar a ella, es decir, a la horca, con motivos falsos» (pág. 159).

La «personalidad» de estos personajes se funda en la riqueza, plasmada en una serie de objetos, como el coche Hispano, el equipo de cazador y el fusil Winchester de don Ricardo, los guantes del juez, o las «lindas polainas y calzón de montar» del ingeniero. Tal riqueza es reflejo de la desigualdad entre los terratenientes y el pueblo. Además, en este plano político-social, se observa que la herencia *social* determina a unos y a otros. Si don Ricardo hereda la riqueza y el poder de su padre: «El carácter lo había modelado sobre una preocupación: hacerse digno de la veneración de la aldea, una veneración que heredaba de sus abuelos» (pág. 30), también el hijo de Sabino heredó el oficio de éste, y la miseria y el hambre, que Sabino a su vez heredó de sus padres: «Y hambre. Esa pobre familia ha pasado un hambre de perros. Le venía de casta, como una maldición» (pág. 82), lamentará el abuelo.

Un episodio que pone de manifiesto la distancia social y la injusticia es la escena en que don Manuel alimenta a uno de sus perros con jamón, mientras un pastor «lo contemplaba con un asomo de envidia porque el jamón no lo probaba durante años enteros» (pág. 167).

⁸⁸ El «cabo de vara» —«un preso elevado a aquel cargo por haber alcanzado la confianza del alcaide» (pág. 177)— cobrará protagonismo con Seisdedos, personaje de *Epitalamio del prieto Trinidad* (1942).

La situación de Vicente y Juan es de completa indefensión. Juan es un hombre enfermo y los conservadores utilizan contra Vicente⁸⁹ su ateísmo, su republicanismo, y que dos años antes, durante unas elecciones, hubiese proclamado «que había que cortar la cabeza a los agentes electorales de don Ricardo» (pág. 115).

La dilatación y el minucioso detalle de las torturas crean una tensión narrativa, sólo interrumpida con la evasión de Vicente a través de su mirada: «huía por la ventana en busca de la paz de las cosas y de los animales» (pág. 126). En definitiva, tanto Juan como Vicente pierden su hombría mediante las continuas torturas, llegando a sentir «un miedo animal» cada vez que el sargento se quedaba a solas con ellos. Hasta que al fin Juan, en el límite de sus fuerzas y con el llanto de su hijo en la mente, confiesa: «sintió que le ponían en la mano también una pluma. Leía maquinalmente unas palabras donde decía que "espontáneamente y sin violencia ni coacción, confesaba haber dado muerte en el día de...", etc. Juan firmó» (pág. 127). Durante el interrogatorio, los detenidos son separados, de ese modo, se crea una desconfianza mutua que se prolonga hasta la constatación de que Sabino está vivo. Pero sus vidas han sido destruidas, así lo expresa Juan: «—Ya no seremos hombres en nuestra vida» (pág. 127)⁹⁰.

Por si eso no fuera suficiente, la mayoría de los habitantes de estos pueblos no llegan a reconocer que se ha cometido una injusticia con ellos⁹¹, sino que creen que ha sido fruto de «un error humano» (pág. 99), o «una casualidad contraria e infausta» (pág. 102). La postura del abuelo sería la más extendida en

⁸⁹ La mujer de Vicente intenta convencerlo para que huya de la Guardia Civil. No obstante, la tranquilidad de no haber cometido ningún delito le conduce a esperar a los guardias: «¿Para qué? —decía— ¿Qué he hecho para tener que huir de los guardias?» (pág. 112). Algo similar describe Ramón J. Sender en la dedicatoria a *El rey y la reina* respecto a su hermano Manuel: «No hay razón alguna para que yo marche. Nadie puede acusarme de nada. Deténganme si quieren». En Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, edición comentada por José-Carlos Mainer, Barcelona, Destino, 2004, pág. 9.

⁹⁰ En la edición de 1939, Juan repite esta frase dos veces más, intensificando así la visión de que tanto Vicente como él, después del tipo de crueldad que recibieron han quedado reducidos en su «hombría» a simples animales.

⁹¹ Tras conocer las torturas que sufrieron estos dos hombres, las palabras de don Ricardo dirigidas al *monstruo* adquieren un carácter de triste ironía: «—Si has cometido algún delito no debes olvidar que la justicia no es cruel» (pág. 57).

esa comunidad. Con esto, como vimos líneas atrás, Sender propondría dos interpretaciones sobre el destino del hombre. Para unos, el hombre está determinado por una fuerza oscura, externa; para otros (el narrador se encuentra en este grupo), el destino del hombre depende de un sistema social determinado, en este caso injusto.

Ramón J. Sender ha planteado con acierto cómo el más miserable puede desequilibrar la posición del más afortunado. Al regresar a la aldea Sabino se crea un conflicto para don Ricardo, pues si su marcha le benefició, ahora su situación de poder está en peligro: «Sabino, que iba adquiriendo un relieve fantasmal (de otro modo ¿cómo el hombre más pobre y menos notable del pueblo podía llegar a ser para él un motivo de preocupación?) estaba allí y todo iba alterándose poco a poco» (pág. 74). Su rival directo, don Manuel, a quien se enfrenta en un duelo, recupera lentamente el poder. El odio que sienten el uno por el otro se transmite a sus perros de caza. La pelea entre «el Sultán» y «el Capitán» en el capítulo XIII es un antecedente del duelo. Si en la pelea entre sus perros venció don Manuel, también en el duelo será el vencedor. Pero don Ricardo no sólo es derrotado por su oponente, sino que también es rechazado por los campesinos. Primero, queman tres de sus almiarés. Más tarde, durante el espectáculo del circo, algunos demuestran una «gratitud primitiva y bárbara» hacia don Manuel por vencer a don Ricardo; y, por último, alguien incendia una de sus fincas.

El circo tiene una función concreta. Por una parte, es la representación de un tipo de comicidad un tanto absurda. Por ejemplo, el número del burro Bautista «que daba vueltas sobre sí mismo a las voces de mando de un payaso» (pág. 226). Por otra parte, con Sabino de nuevo en la aldea se puede bromear en torno a su asesinato. Por eso aparece un número de fantasmas y cerdos que comían personas. Pero, a través del circo, el novelista también presenta el emergente fascismo, haciendo uso de la ironía:

Salió también un enano, elegantemente vestido, que hablaba con palabras italianas rodeado de una gran solemnidad y pretendía impresionar mucho a la

gente, con su pecho erguido y su voz (una voz adulta) temible. Le llamaban los payasos «signor Mussolini» y aquello divertía a don Manuel, que se reía⁹².

En este pequeño esbozo del fascismo podemos ver un antecedente, en la expresión, de la sátira del fascismo y del comunismo, que Sender desarrollará en *Los cinco libros de Ariadna* (1957).

El incendio de la finca "Los Pinos" tiene varias lecturas. Una de ellas es ver el incendio como una señal del fenómeno político-social español de la década de 1930, es decir, de la conflictividad social que tuvo lugar durante la República. Huesca no fue ajena al resto de España en este aspecto, y los campesinos, organizados en torno a la CNT, se movilizaron reivindicando mejoras laborales. La tensión llegó a su máxima expresión en diciembre de 1933, cuando se proclamó el comunismo libertario, «especialmente en la zona del Cinca y de los Monegros». No obstante, este intento de revolución fracasó y hubo múltiples detenciones⁹³. Otra interpretación es la que hace Donatella Pini sobre el fuego «como símbolo de la incontenibilidad de la violencia colectiva»⁹⁴. La violencia inicial desviada hacia unas víctimas inocentes —Juan y Vicente— genera, más tarde, nueva violencia, ahora dirigida hacia un culpable, don Ricardo. O bien puede ser un síntoma de una mejora social lenta y dolorosa, señalada por Charles L. King: «Una relación oculta, típica de Sender, entre el orden natural y social aparece claramente sugerida. Sólo a través del sufrimiento puede ser creada una sociedad más justa»⁹⁵. Es decir, el fuego tendría un sentido purificador. Un sufrimiento que el narrador nos acerca a través de su padre, quien «sentía en sí mismo el dolor de un árbol que se desgajaba o se quemaba» (pág. 230), y en el trabajo colectivo de casi todos los campesinos para extinguir el fuego.

⁹² Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., págs. 226-227.

⁹³ J. M^a Azpíroz Pascual, "El impacto de la República en la sociedad tradicional oscense", en A.A.V.V., *Literatura, cine y Guerra Civil*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, págs. 106-108.

⁹⁴ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 229, nota 301.

⁹⁵ Charles L. King, "El papel de Sabino en *El lugar de un hombre* de Sender", en José-Carlos Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In Memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, DGA, 1983, pág. 354.

Haydée Ahumada, sin embargo, contempla este episodio desde el punto de vista individual, además del colectivo. El incendio es un símbolo de la dignificación del protagonista. Cuando Sabino y Adela se reconcilian, leemos: «Por la ventana abierta se veía el horizonte iluminado por el incendio [...]. También ella, Adela, ardió por el aquella noche» (pág. 234). Por ello, Ahumada Peña explica que «el fuego posee una clara connotación sexual presente en el reencuentro de Sabino y Adela. En definitiva, es la consumación amorosa la que otorga a Sabino su verdadero lugar»⁹⁶.

El plano etnológico en esta novela es relevante. Ramón J. Sender retrata hábilmente las dos doctrinas, animista y cristiana, que dominan la mentalidad aldeana. Tanto el nuevo cura de Castelnovo (el que vivía en 1910 había muerto), como el cura del pueblo anónimo, defienden la no existencia de fantasmas porque estiman que es una de las muchas «supersticiones anticristianas». No obstante, esta creencia está fuertemente enraizada. No es extraño, pues nadie puso en duda la muerte de Sabino, que todos hablen de su fantasma. Hasta el secretario del Ayuntamiento, varios concejales e incluso Tomaser (aun habiendo estado con Sabino) dudan de la existencia real de éste. Todos excepto su madre, Antonia. Este personaje representa la fe en los milagros⁹⁷. Una fe que mantiene viva su esperanza y es sustento de su certeza sobre lo ocurrido. Cuando Sabino desaparece, Antonia cree que está vivo. Se trata de una percepción del sistema ganglionar: «A Sabino su hijo no lo había matado nadie. No se trataba de una opinión, sino de una evidencia oscura que llevaba "en las entrañas"» (pág. 169).

El miedo a la muerte es una constante en el hombre de todos los tiempos, y el miedo a los fantasmas, principalmente si el muerto fue asesinado, es inmenso. Por eso, cuando Juan y Vicente «confiesan» haber dado a los cerdos el cuerpo de Sabino (menos la cabeza) para que lo comieran, el propietario de

⁹⁶ H. Ahumada Peña, "El lugar del hombre de Ramón J. Sender, la validación social como vía de acceso a la dignidad humana", art. cit., pág. 89.

⁹⁷ La edición de 1939 incluye la promesa hecha por Antonia al Cristo, a cambio de la vida de Sabino ella entrega la suya. La fe en este tipo de milagros está en Ramón J. Sender, *La noche de las cien cabezas*, Madrid, Pueyo, 1934, pág. 120, donde una madre promete suicidarse si su hijo, soldado en la guerra de Marruecos, regresa a España.

cuatro de los cerdos tuvo que sacrificarlos, declarando: «Su mujer los oía hablar con voz humana y una noche que salió al corral vio a uno de los cerdos avanzar hacia ella de pie, como un hombre. Entonces estuvo enferma y el marido también cayó en cama con fiebre» (pág. 171).

No sólo enfermaron el propietario y su mujer, Ignacio, el cuñado de Morel, cayó en una «depresión sombría» (pág. 172) por haber comido carne de esos cerdos; y el otro hombre que también comió esa carne «estuvo dos años enfermo de aprensión» (pág. 204). Imagen bien distinta a la ofrecida al inicio de la novela donde los cerdos, muchas veces, se alimentaban con las frutas que les sobraban a los campesinos.

Los fantasmas y las brujas son creaciones mentales que infunden miedo al ser humano, y Sender, que se educó en ese ámbito rural, que estaba anclado en el pasado cultural, recrea con gran exactitud estas tradiciones supersticiosas. Ana Launer fue curandera antes que bruja, el propietario y su mujer recurrieron a ella para curarse:

El juez les preguntó cómo se curaron y el campesino contó que tuvieron que ir a la fuente de las Tres Marías, un manantial que estaba al pie de las ripas, y esperar allí dos días y dos noches hasta que llegó a beber también un macho cabrío. Al mismo tiempo que el animal bebieron ellos y después pusieron los dos el rostro frente al hocico del animal para recibir en la frente el agua y la saliva que el macho cabrío espurreaba al dar los resoplidos acostumbrados. Con aquello volvieron a casa ya tranquilos y después comían y dormían en paz⁹⁸.

La religión cristiana adoctrina contra esas tradiciones. Se observa un marcado contraste entre la imagen de Ana en las primeras páginas de la novela, donde su aspecto es el de una mujer poco común, que se burla de sí

⁹⁸ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 172. Según M. Centini, *Las brujas en el mundo*, op. cit., págs. 155,160: desde el momento en que comienza la persecución de las brujas, las inocentes prácticas de las curanderas, fundamentadas en el uso de hierbas, fueron desaprobadas, en parte, porque si tenían el poder de sanar también podrían dañar. En este sentido, Sender sutilmente evidencia cómo la gente del pueblo supone que Ana es una bruja porque antes fue curandera.

misma, aunque es serena y pacífica. Pero descubrimos su actitud exaltada al final de la primera parte, donde «con su aire de arpía, llena de polvo y sudor» (pág. 103) apela a la violencia e invoca «la justicia de Dios» —lo que indica la confrontación entre el cura y «la bruja»—. Ana «con su risa de gato en celo» (pág. 197), incita a Juan, frente a su casa, a la venganza por la infidelidad de su mujer, insistiendo con una risa «metálica como el chirrido de una comadreja» (pág. 198). Hasta cierto punto y aun cuando la venganza no se realice, la insistencia de la bruja deja huella en Juan como se observa en la escena de la azada.

La cigüeña ocupa una posición excepcional en el imaginario de Ramón J. Sender. Es habitual encontrar esta ave en sus obras, sobre todo, si éstas evocan sus vivencias en Aragón. El carácter sagrado de la cigüeña apareció muy pronto en sus escritos. Así lo expone en el artículo "La cigüeña en el Ayuntamiento", publicado en *La Libertad* en 1932. En la línea de esa religiosidad primitiva, usualmente perseguida por Sender en sus textos, en el artículo citado, habla sobre la firmeza y antigüedad de la veneración de la cigüeña en las aldeas. Incluso afirma que tal veneración es anterior a la Eucaristía:

En mi pueblo [...] la llegada de las cigüeñas era un acontecimiento. [...] Entre otras hermosas cualidades se les atribuía la de traer el buen tiempo. [...] Las cigüeñas limpiaban la huerta de sabandijas, y los campesinos les agradecían la ayuda transmitiendo a lo largo de las generaciones aquel respeto que, acumulado, llegaba a ser una superstición más firme y, desde luego, mucho más antigua, por ejemplo, que la de la eucaristía⁹⁹.

La anécdota de la devolución del cigüeñato, contada por Sender en este artículo y retomada en la novela, le sirve al escritor para incidir en una idea recurrente: la exaltación de las virtudes de la «vida natural» en detrimento de la «vida artificial». Desde esta perspectiva, el escritor oscense consideraba que el Ayuntamiento era el único órgano del Estado que tenía atributos positivos, siempre y cuando ejerciera con libertad:

⁹⁹ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, "Materiales", op. cit., pág. 384.

El Ayuntamiento, siempre que se salvaba de la ventosa jurídica del Estado y actuaba por su cuenta, hacía cosas hermosas y útiles. Era un órgano de civilidad anterior, como la cigüeña, al cura, a la Guardia civil, a las estampas lamentables del salón de sesiones y a los prejuicios intelectuales de la corte¹⁰⁰.

Este pensamiento se conserva en la novela de 1939. Pues es el alcalde quien propone el asunto del cigüeñato. El narrador de *El lugar de un hombre* desliga este asunto de la influencia caciquil. Ramón J. Sender defendía, en 1932, momento de transición ideológica —comienza a alejarse del anarquismo porque creía que era un modelo político ineficaz, y por las continuas luchas internas—, la independencia de este órgano municipal. Por ello, observamos que las connotaciones políticas del artículo, todavía vinculadas con el anarquismo, están latentes en el mensaje social de la novela.

Este es un ejemplo de la constancia en muchas de las afirmaciones del escritor aragonés. Las manifestaciones referidas a la cigüeña, se mantendrán durante toda su vida. Así, en *Monte Odina* (1980), uno de sus últimos libros, podemos leer:

Es cierto que el día que llegan las cigüeñas a la torre de la iglesia es día de fiesta para los niños y no hay escuela. Así es que las cigüeñas influían en la vida de la población, lo que no era raro porque había dos circunstancias que las hacían sagradas: vivían en el campanario de la torre y limpiaban la ribera del Cinca de sapos y culebras¹⁰¹.

El escritor establece, en *El lugar de un hombre*, un paralelismo entre el yo-narrador, un cigüeñato y Sabino. Así, en el capítulo I Garcés recuerda la partida de su pueblo hacia otras ciudades «dispuesto a probar la fuerza de sus alas» (pág. 11), y en el capítulo VII aparece un cigüeñato que no puede volar —cayó del nido cuando «ensayaba a volar agitando sus alas» (pág. 97)—. El autor esboza cierta similitud entre este animal y Sabino. Ambos miran «con indiferencia». Además, se encuentran fuera de su espacio natural —el

¹⁰⁰ Ibid., pág. 387.

¹⁰¹ Ramón J. Sender, *Monte Odina*, op. cit., pág. 62.

cigüeñato— y social —Sabino—, y los concejales, en el salón municipal, tratan sobre el futuro de los dos. Otra semejanza es que tanto Sabino como el narrador son obligados a regresar a la aldea. Esta correlación se cierra, por un lado, con el retorno del cigüeñato a su nido, para vivir libre con sus padres; y, por otro, con el reconocimiento de la dignidad de Sabino, como bien explica el abuelo: «Por lo demás cada hombre, hasta el más miserable, ocupa un lugar en el mundo y ahora se está viendo» (pág. 225). Palabras que adquieren pleno significado con relación al título de la novela y con el propósito de la novela.

Que el cigüeñato sea devuelto al nido el mismo día en que se celebra la bendición de los campos puede entenderse como una regeneración de esa pequeña sociedad rural, supone el comienzo de un nuevo ciclo.

No obstante, coincidiendo con estos acontecimientos, Ana Launer rescata las coplas¹⁰² que se difundieron con motivo del asesinato de Sabino. Estas coplas cantadas por los ciegos al son de la guitarra, simbolizan la voz colectiva; por su carácter oral transmiten por toda la comarca la noticia del crimen. Por tanto, su primera función es la de ser un vehículo de comunicación de los acontecimientos más relevantes. Su valor dramático pasa a ser humorístico con el regreso del *muerto*. Al mismo tiempo, cuando Ana lee las coplas se convierte en la voz de la conciencia colectiva. Porque es una alusión a la injusticia cometida con Juan y Vicente, y una manera de incidir en ello para que no se repita en ese recién iniciado período.

La narración va desgranando poco a poco cómo Sabino, en esta nueva etapa de su vida social, experimenta una renovación interna, percibida por su madre: «—A ti te han cambiao, Sabino. Tú no eres el que eras» (pág. 105). Y por Adela, quien «le encontraba más seguro de sí mismo» (pág. 232). El *otro* Sabino humillado, marginado da paso a un Sabino «ufano» (pág. 78), «halagado» por

¹⁰² Algunos mozos cantan a Edelmiro unas coplas con motivo de su cumpleaños. Es curiosa la mención, en la tercera estrofa, de la parábola del hijo pródigo, tan ajustada al sentir de los exiliados. No podemos decir que el caso de Sabino sea similar al de la parábola, pues su regreso no es voluntario. Ramón J. Sender, *Novelas del otro jueves*, op. cit., pág. 54:

«Edelmirico ha llegado
igual qu'el hijo *prodigo*,
y las cigüeñas le dicen
que seas el bien venido».

ser el protagonista de unas coplas (pág. 203), «firme, sobre sus pies» (pág. 231). Ya no esquivo la compañía de los demás, ni se siente coaccionado por Adela. Ha recobrado la dignidad propia de todo hombre, y «el lugar» que le correspondía en la aldea por derecho.

Otro aspecto a destacar es la identificación de Sabino con un oso que llega a la aldea con el circo. Jean-Pierre Ressot observa en numerosos personajes de Sender la presencia de una anomalía o componente monstruoso —físico y/o moral— que les capacita, según el criterio del novelista, para comprender la realidad, convirtiéndoles en «símbolos de una posible liberación respecto a la razón alienante»¹⁰³. El personaje monstruoso es portador de un valor estético (heredado del esperpento de Valle-Inclán), y de un valor simbólico o alegórico. Este personaje también «es un instrumento artístico para despertar, de forma a veces brutal, la reflexión crítica del lector sobre la imagen que nuestra cultura usual suele darnos del mundo en que vivimos»¹⁰⁴.

Sabino era considerado por todos el idiota del pueblo, desde su infancia «se quedaba embobado oyendo a las personas decentes» (pág. 85). Incluso cuando lo encuentran en el saso, leemos: «Sus ojos (que apenas habíamos visto porque no nos miraba de frente) se hundían bajo unas cejas abultadas y había en todo el algo polvoriento y reseco que le daba un aire más ausente todavía» (pág. 55). Nadie comprendía su huida; sin embargo, este hecho evidencia esa liberación —«el monstruo, de elemento estético, de símbolo, pasa a ser alegoría portadora de visión filosófica»¹⁰⁵— al seguir sus instintos y huir del pueblo que le niega ser alguien en el mundo. Y, en esta línea, Sabino demuestra una capacidad moral superior a la de otros aldeanos, por reaccionar de forma pacífica ante las infidelidades de su mujer: «—Me marché para no enviar a alguno al cementerio» (pág. 205). Por poner otro ejemplo de esa capacidad, podemos mencionar el sentimiento de satisfacción de Sabino cuando, poco antes de morir, es perdonado por Juan.

¹⁰³ Jean-Pierre Ressot, "Apología de lo monstruoso", en José Domingo Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pág. 416.

¹⁰⁴ Ibid., pág. 421.

¹⁰⁵ Ibid., pág. 418.

Otra característica de estos personajes monstruosos «será el que mezcla su naturaleza humana con rasgos que pertenecen al mundo animal, o al reino vegetal, e incluso al reino mineral»¹⁰⁶. Esto coincide con la descripción que el narrador hace del monstruo en el saso:

Las aletas de su nariz tenían escamas brillantes, mineralizadas [...]. En sus rodillas había durezas mineralizadas y sus manos estaban agrietadas y secas y tenían también callosidades con brillos metálicos. [...]. En cuanto a sus pies, eran unos pies de piedra por los que parecía no circular la sangre¹⁰⁷.

En este sentido, el protagonista, al ser un exponente de la «hombría», presenta similitudes con el mundo animal: la mirada indiferente del cigüeñato y del perro de don Manuel, y la identificación con el oso. Todas esas semejanzas son rasgos del sistema ganglionar. Sender estuvo interesado en reflejar que el mundo animal, el vegetal y el mineral comparten una misma materia con el hombre. Por eso, en la vida de muchos de sus personajes se cruzan animales, cuya función estética suele ser simbólica —representan valores de civilización o de humanización, o todo lo contrario, la deshumanización y la barbarie—.

Ramón J. Sender concibe la literatura como el arte de «hacer verosímil la realidad»¹⁰⁸. El realismo, lo fantástico y la imaginación son los instrumentos de los que se vale el novelista para lograr esa verosimilitud. Es en el terreno de la imaginación donde la libertad del escritor es mayor y donde él se permite ciertas licencias. En alguna ocasión afirmaría ser descendiente del rey Sancho Garcés. Y, en la obra *El oso malayo*, manifiesta descender del príncipe de la dinastía de los osos imperiales de Ceilán, desterrado por los árabes; ese «oso fugitivo» que, acompañado de un gitano, llega a los Pirineos aragoneses¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Ibid., pág. 419.

¹⁰⁷ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., págs. 55-56.

¹⁰⁸ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 107.

¹⁰⁹ Ramón J. Sender, *El oso malayo*, Barcelona, Destino, 1981. Abundan las escenas con osos en la narrativa senderiana. Por ejemplo, Zana, la osa *desterrada*, de "Nanyotl" (uno de los relatos de *Mexicayotl*). O el oso que acompaña a un dios-pastor, protector de la virginidad, en el cuento titulado *En la Val d'Onsera*. En Ramón J. Sender, *Monte Odina*, op. cit., pág. 316, cuenta que imaginaba a la Osa Mayor bailando «como cuando veía algún oso en el circo o en la calle con el anillo en la nariz y el gitano húngaro al lado y la cadena y el pandero».

Pero, también reconoció que indagar y fantasear sobre su linaje le divertía: «Lo más probable es que Sender sea un nombre catalán de origen tan provenzal como el de Jean Gionó [...]. Pero todas estas cosas son bromas que uno se permite contra uno mismo»¹¹⁰.

El escritor oscense sintió una gran atracción por el oso. Este animal guarda alguna relación con los ciclos vegetales. Reaparece en primavera después de su hibernación, en la misma época en que Sabino apareció en la aldea. Y es curioso que, cuando el narrador describe al protagonista en el saso, la posición de sus dedos le «recordaba la de los plantígrados» (pág. 55). Además, la obsesión del personaje por ese oso, un «animal salvaje» tiempo atrás pero en el presente domesticado, es otra muestra de la identificación entre ambos. El animal ha perdido su naturaleza esencial y, al bailar al son del pandero, es como Sabino antes de su fuga, el centro de las risas de los hombres: «No sabía qué era lo que le llamaba la atención, pero encontraba su aspecto grotesco, su danza grave que hacía reír y su barbarie muerta, como viejas cosas conocidas» (pág. 205).

Para terminar con la presencia de animales en esta novela, señalaremos que las constantes alusiones al cerdo simbolizan la manifestación del inconsciente y del instinto animal. Esta conexión guarda relación con la impresión del autor sobre la naturaleza humana, en la que el mal está tan presente como el bien, y es inevitable que se manifieste en cualquier persona y en cualquier lugar.

La obra de Ramón J. Sender ahonda, a menudo, en las situaciones más extremas de brutalidad o marginación, buscando en los límites de la realidad y la fantasía. Muchas veces, los personajes bordean la frontera entre lo real y lo irreal. Allí donde se encuentra el caos y el absurdo o «lo incongruente». De manera que numerosos personajes de sus novelas se hallan en los extremos de la locura o de la idiotez. Es el caso de Viance, el protagonista de *Imán*, y de Sabino. Ambos representan al hombre que ha perdido la fe en la vida por un sentimiento de abandono. Una fe o esperanza que en un determinado

¹¹⁰ Ramón J. Sender, *Segundo solanar y lucernario*, op. cit., pág. 35.

momento se encontraba en el amor que, tanto a Viance como a Sabino les ha sido arrebatado (aunque, al final, Sabino lo recupere). Viance representa al pueblo español, el grupo más débil de la población española; le llaman «imán» porque dicen que atrae la desgracia. Cuando logra cierta estabilidad —un trabajo y el amor— debe marcharse a Marruecos, donde entra en la locura de la guerra. Allí, fuera de su espacio, ignorado por los demás, pierde su identidad, y llega, en cierto modo, a rozar la locura —porque como dice uno de los personajes «donde hay que vernos es en nuestra tierra; allí cada cual está en su ser»¹¹¹—. Progresivamente va desintegrándose hasta llegar a la animalidad. Entonces, intenta rebelarse contra toda esa violencia que conlleva una guerra. Su afán de rebeldía será inútil. Es castigado a permanecer más tiempo en el frente; perdiendo, finalmente, su humanidad. En cierto momento, el narrador dice que pretende averiguar el porqué de la «impersonalidad» de Viance, condición que sólo se comprenderá tras conocer su historia.

Hay algunas analogías entre *Imán* (1930), primera novela de Sender, y la que ahora nos ocupa. Además de ciertas similitudes entre los protagonistas, también coinciden en que tras el narrador esté el autor. Que en *Imán* sea un periodista llamado Antonio, podría ser una casualidad, pues éste es el tercer nombre de Sender, aunque no lo creo. En las dos novelas, hay una fuga y la angustia humana es similar al lamento animal; expresado, en los dos casos, a través del aullido. Viance huye para salvar su vida. Descubre la libertad en la profundidad del desierto —igual que Sabino halló la libertad en el desértico saso— y la comunión con la naturaleza, con el cosmos, en una escena de gran sensibilidad estética, en la que el protagonista se oculta en el vientre de un caballo. Es el regreso a un estado primitivo, que traspasa el contexto histórico —el Desastre de Annual—. Como señala Jean-Pierre Resson:

la construcción del personaje se va haciendo ahora alrededor de un rasgo clave para Sender: el primitivismo, que implica un contacto privilegiado con la materia elemental y eterna. Lo cual aparece como una negación de la Historia, porque le da a este personaje un aspecto regresivo que lo retrotrae a esa como

¹¹¹ Ramón J. Sender, *Imán*, op. cit., pág. 42.

prehistoria [...]. Un primitivismo que se manifiesta simbólicamente [...] por la regresión en el vientre del caballo, pero que estaba ya en el triple estatuto de Viance: aragonés, campesino y forjador¹¹².

Las reflexiones del narrador conducen en *Imán* a un planteamiento existencial, similar al que se encuentra en *El lugar de un hombre*: ¿cuál es el valor y el lugar del hombre en el universo? En *Imán* leemos:

Viance piensa que cada estrella es un mundo como el nuestro, o un conjunto de mundos sin principio ni fin. La vida de un ser vale menos que el vapor acuoso de una gota del mar evaporada bajo el sol. Y, sin embargo, se considera el centro y eje del universo y cree que las estrellas sólo existen para que él pueda orientarse y saber qué hora es¹¹³.

No obstante, el regreso de Viance no será tan positivo como el de Sabino, pues quedará abandonado a su suerte. Al llegar a Urbiés —su aldea natal— ni recupera la conciencia de sí mismo, ni tiene a nadie, ni siquiera tendrá el consuelo de vivir en su tierra: «"¿Quién soy yo? ¿Dónde estoy yo? Porque nada de esto es mi tierra. ¿Yo soy un forastero?"» (pág. 306).

Tanto en *Imán* como en *El lugar del hombre* (1939), se produce una trágica e irónica muerte. En Urbiés, igual que en la aldea de Sabino, tienen la costumbre de sacar al Cristo para pedirle una buena cosecha. Pues bien, el padre de Viance pone su vida al servicio del campo, trabajando día y noche, sin comer (de una forma casi suicida) y tristemente —«¡La farsa de la vida!» dice Viance— el año que mejor cosecha se recogió, muere de hambre. Este tipo de muerte suponía una «vergüenza» para el pueblo. Por eso lo ocultan tras un mal del corazón; y recordando «la honradez de la familia» los vecinos dan cobijo a su hermano. Ese mismo ritual pidiendo la lluvia se produce en *El lugar del hombre*, donde Antonia cumplirá su bárbara promesa y morirá ahogada.

¹¹² Jean-Pierre Ressot, "Violencia e historia en *Imán*", en J.-C. Mainer, J. Delgado, J. M^a Enguita (eds.), *Los pasos del solitario*, op. cit., pág. 42.

¹¹³ Ramón J. Sender, *Imán*, op. cit., pág. 183.

Por último, si *Imán* termina con la imagen de Urbiés inundado por la construcción de una presa, la imagen del incendio cierra *El lugar de un hombre*: «Llegaba en el aire, a favor del viento, el olor lejano del bosque en cenizas humeantes» (pág. 235). Agua y fuego, elementos básicos para la vida, que aparecen con frecuencia en la narrativa de Ramón J. Sender.

Sabino y Viance comparten un rasgo que les define. Son dos héroes —o antihéroes— desdichados. Dos rebeldes sin rumbo, que no se dan por vencidos, y luchan, con mayor o menor éxito, contra su condición de marginados, para superar el abandono, la soledad; en definitiva, para sobrevivir.

El final de la novela es, en buena parte, esperanzador. Sabino ha alcanzado su máxima aspiración social: tener un oficio; y satisface su necesidad individual: el amor de Adela. Es decir, recupera su lugar en el mundo y su lugar en el hogar, materializado este último en un objeto, regalo de boda —una silla vieja y estropeada—. No obstante, es importante para Sabino repararla y «verla como si fuera nueva» (pág. 234). Este detalle sería una correlación de su nueva vida. No comparto la opinión de José-Carlos Mainer sobre el final pesimista de la novela. Según Mainer, el orgullo y la soberbia de Sabino ante el desarrollo de los acontecimientos, así como el trabajo de guarda auxiliar de la acequia, constituyen el mantenimiento del «orden inmemorial», y ello equivaldría a la continuidad del orden social injusto¹¹⁴. Ciertamente, el poder en manos de los liberales no modificará las estructuras sociales. Pero, a mi juicio, Sender da prioridad al hecho de que Sabino alcance por fin una situación de dignidad y respeto. Además, nombrarle guarda auxiliar supone un reconocimiento hacia Sabino, ya que los concejales querían ofrecerle el puesto de barrendero: «porque para alguacil o auxiliar del guarda de la acequia hacía falta cierto valor personal» (pág. 102).

En lo referente a la actitud soberbia u orgullosa del protagonista, el texto indica la contradicción de sentimientos en el personaje. Ha pasado de no existir

¹¹⁴ J.-C. Mainer, "El territorio de la infancia y las fuentes de la autobiografía senderiana", art. cit., pág. 152.

para nadie a, con su regreso, ser el supuesto responsable de unos hechos desgraciados. Al mismo tiempo, es el centro de atención de los demás, lo cual le provoca felicidad. Pero no comprende el revuelo de la gente a su vuelta: «¿Cómo es posible todo esto por causa mía?». Ese es el motivo de su paradójica actitud ante el incendio. Primero leemos: «Sabino saludó a mi padre, al pasar, con acento tímido, como haciéndose perdonar la parte que pudiera tener en aquel incendio» (pág. 230). Más adelante, el personaje está con Adela, y al ver «el horizonte iluminado», exclama con satisfacción: «—Eso es por mí» (pág. 234). Desde luego, lamenta todo lo ocurrido, pues sabe que, de algún modo, es el causante: «"Parece —pensaba [Sabino, acomodado en su silla]— que ahora, al sentarme yo aquí, ha de apagarse el incendio de Los Pinos, se ha de curar don Ricardo y ha de resucitar Juan"» (pág. 233).

En cualquier caso, al ser una obra con un final más o menos abierto permite distintas interpretaciones. Tomando en consideración sólo el destino individual del personaje, se puede determinar que es una novela optimista. En esto, las opiniones de Eoff, Pini, Lough, Charles L. King son, hasta cierto punto, uniformes. En cambio, si nos fijamos en el destino colectivo, la obra es bastante más ambigua. Para la mayor parte de los críticos es menos optimista. A modo de ilustración, citaremos la conclusión a la que llega Francis Lough tras revisar *El lugar de un hombre*:

Pero la novela termina en una nota indecisa porque no hay ninguna manera de relacionar la esperanza de Sabino con la creciente ola de violencia que le circunda. Sabino ya tiene su «lugar» en la sociedad pero, como en el fondo no han cambiado ni él ni la sociedad, sigue viviendo al margen de la vida social del pueblo (y del país)¹¹⁵.

Ese incendio, como fenómeno de rebelión social, es sólo el principio de la lucha por constituir un nuevo orden. Ya que es incuestionable que todavía no se ha logrado ningún cambio social. Ni siquiera el autor ofrecerá soluciones.

¹¹⁵ F. Lough, "Huida y regreso: paradigma narrativo de las primeras novelas de exilio de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 157.

Salvo ésta: quizá si comenzásemos todos a respetar a los demás, la sociedad podría avanzar y cambiar a mejor, que no es poco visto como un primer paso. Lo que sí hace Sender es invitar a la reflexión sobre la necesidad de que las sociedades tengan un espíritu humanitario. El hombre no puede influir en el orden cósmico (el azar). Sin embargo, sí puede transformar la sociedad. En la novela, vemos cómo el sistema político bipartidista —corrupto— aprovecha las circunstancias para beneficiarse. Por eso, se incrementa el número de víctimas. Con todo, este sistema es susceptible de perfeccionamiento, siempre y cuando sea en beneficio de la humanidad.

ASPECTOS FORMALES Y TEMÁTICOS DE *EL LUGAR DE UN HOMBRE*: ESPACIO, TIEMPO Y PERSONAJES

La evocación de Aragón que Ramón J. Sender hace en sus novelas es sobre todo una síntesis de algunos de los lugares más significativos en su vida. Siendo, como es natural, Chalamera —lugar de su nacimiento— y Alcolea de Cinca —pueblo donde vivió hasta los diez años— las localidades donde se encuentran los mejores recuerdos del escritor. Le interesa más a nuestro autor la recreación del territorio de sus orígenes que reconstruir ampliamente la geografía aragonesa. Configura así un espacio poético —y mítico— que sirve de trasfondo literario para la reflexión filosófica y existencial.

Eso es lo que ocurre en *El lugar de un hombre*, donde la composición del medio rural se hace desde el punto de vista comarcal. No es solamente la aldea lo que se destaca sino la comarca; y en particular la ribera del Orna, que bien podría corresponder a la ribera del Cinca. En la narración se entremezclan zonas reales (Ontiñena, Zaidín) con otras ficticias¹¹⁶. Con todo, la creación de la novela es la de un mundo real. El paisaje y las gentes son reales, pues no hay que olvidar que Sender refleja un mundo que conoce, y es, por ello, que en ese

¹¹⁶ En este sentido, Donatella Pini en su estudio concluye que el nombre de Castelnovo no corresponde a ningún pueblo de Aragón. En Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 98, nota 122. Si bien José M^a Enguita, "El aragonesismo lingüístico en Ramón J. Sender", ha localizado Castelnovo al noroeste de Alcañiz (Teruel), en J. M^a Enguita Utrilla (ed.), *III Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (siglos XVIII-XX)*, op. cit., pág. 201.

mundo geográfico y humano ubica las experiencias de su infancia, de su juventud y de su madurez.

Desde este punto de vista, la elección del narrador no es casual. Garcés es el segundo apellido del autor, y la historia relatada surge de la unión de sus recuerdos infantiles y de su experiencia como periodista. Ahora bien, da que pensar que el narrador no ofrezca su nombre completo cuando el lector que conozca algo de la vida y la obra del autor puede reconocerlo con facilidad en este personaje, y relacionarlo con Pepe Garcés, el protagonista de *Crónica del alba*. De acuerdo con Donatella Pini, la razón es que la intención autobiográfica es parcial, lo que concede al autor mayor libertad¹¹⁷. Efectivamente, *El lugar de un hombre* no es una novela autobiográfica. El narrador no es el protagonista, aun cuando participe directamente en la acción, sino que se mantiene en un segundo plano. Es un testigo y el transmisor de los hechos. Tal afirmación estaría en sintonía con la percepción de Mairal Buil, para quien Sender desempeña la labor de un etnógrafo al permanecer «[p]róximo, ya que está describiendo "su" pueblo, y distante desde el momento que se sirve de unos hechos ajenos a su pueblo y a sí mismo»¹¹⁸. Y si el autor no ambienta la novela en Cuenca, sino en Aragón, es porque no pretende hacer un reportaje ni un libro documental. Ramón J. Sender estuvo madurando largo tiempo este proyecto. Prueba de ello es el artículo ya citado, "Hace diez años. Recordando lo de Osa de la Vega" publicado en 1935. Por eso, partiendo de aquel terrible error judicial que hizo público desde el periódico *El Sol*, plantea desde la ficción literaria una reflexión a modo de parábola sobre el hombre y la sociedad.

Tampoco es casual que el narrador sea un adolescente de dieciséis años, ya que está en esa etapa de paso entre la infancia y la adolescencia, y para ciertas cosas continúa siendo un niño. Y es que la infancia tiene un significado especial para Sender. El niño, como el tonto o el loco, tiene una percepción diferente de la realidad, y una facultad para descubrir las zonas de la realidad habitadas por

¹¹⁷ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 16, nota 18.

¹¹⁸ Gaspar Mairal Buil, "Ramón Sender o el lugar de un etnógrafo", art. cit., pág. 107.

el misterio, por la magia, por lo sobrenatural. A la inocencia propia de la infancia, añade que el niño se guía por la intuición, tan importante para nuestro escritor.

La función de los elementos, de los datos de carácter antropológico o etnológico, junto con el uso de aragonesismos como parte de la cultura, es que ese ámbito —que es ficción literaria— sea lo más real y cercano al lector. Esa es una de las razones por las que Sender realiza una enumeración pormenorizada de la vida de una aldea, caracterizada por la rutina, por lo cotidiano y por la tradición (leyendas, creencias, rituales...). Sender viene a decir que el antiguo rito del sacrificio ha ido repitiéndose, con variaciones, hasta nuestros días. Sin embargo, en ese acto pueden interferir diversos factores —el azar o la libertad individual— que desestabilizarían la sociedad, rompiendo el ritmo de normalidad que cada comunidad ha establecido mediante ese sacrificio. Con esto, al mismo tiempo, el novelista pretende hacer ver que un escenario corriente puede convertirse en el lugar de una tragedia por el simple hecho del azar.

En lo referente al "espacio" en *El lugar de un hombre*, hay varias cuestiones reseñables. La mayor parte de las descripciones son funcionales. La novela se inicia con la imagen de los campos en primavera —en la ribera, las eras aparecen pobladas por las *cucutes*, aves despreciadas por los cazadores y apreciadas por los muchachos—, y con la imagen de la caza —en el saso¹¹⁹—. Y continúa con la descripción del pueblo «dominado por la montaña», incidiendo en que «a lo ancho de unos dos kilómetros» se extendían «todos los campos de "regadío" —huertos, sotos cercados— donde se producían frutas que tienen fama no sólo en la región sino en toda España» (págs. 8-9)¹²⁰. Son espacios abiertos donde transcurren dos episodios centrales de la primera parte: la

¹¹⁹ También alude Sender a la caza en la *Breve noticia*: «Cuando me fatigo de leer o de escribir voy al campo. Hemos ido de caza varias veces y vamos a ir de nuevo a otras regiones donde dicen que hay pumas y jaguares», en Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 238.

¹²⁰ Una muestra más de que tras la ribera del Orna y de la aldea anónima se esconden respectivamente la ribera del Cinca y Alcolea de Cinca, es que «la identidad en el Bajo Cinca gira en torno a las especiales características ecológicas de la zona, que la hacen muy apta para la explotación hortofrutícola», en J. C. Lisón Arcal, *Cultura e identidad en la provincia de Huesca*, op. cit., pág. 228.

secuencia narrativa en la que el narrador y la bruja coinciden en el soto; y, en segundo lugar, la cacería en el saso, en lo alto de la montaña. Estos dos hechos, además, sirven para que el narrador revele su relación familiar y la relación con su entorno. Si por su abuelo siente admiración, cariño y respeto, no sucede lo mismo con su padre. Su relación es compleja, se consideran «enemigos». Sin embargo, hay algo que les une: la caza.

En la primera parte de la novela predominan los espacios abiertos. Sender consigue extender el territorio al hablar de la «inmensidad» del saso, prolonga el espacio de la novela al no delimitar sus fronteras, intensificando de ese modo la idea de universalidad. En *El lugar de un hombre* está soterrada cierta idealización de la vida rural. Garcés, ayudando a su abuelo en las faenas del campo, intenta convertir su «destierro en un placer» (pág. 11). En este sentido, además del significado simbólico del que hablamos antes, el saso es un espacio habitado por fieras, donde no se encuentran alimentos, frente a la abundancia de los campos en la aldea: «ni parideras, ni campos de cebada, ni siquiera arbustos. [...] Una cabra no hubiera encontrado nada que comer» (pág. 46). Y, en la descripción del roquedal de Aineto hallamos reflejada la oposición campo/ciudad: «Un paisaje lunar con varias cortinas de roca superpuestas, que desde lejos podían dar a veces la impresión de un poblado bastante grandes, casi de una ciudad» (pág. 46).

En el saso se producen algunas de las escenas más emotivas de la novela. Esas escenas muestran, como si don José y su hijo se contagiaran de la desolación de ese terreno, una tristeza que solamente se supera con la pasión de la caza. Por ejemplo, en el momento en que encuentran a Sabino, el narrador dice lo siguiente: «Parecía mudo, pero sus gritos, sus gruñidos, eran articulados y además oía perfectamente. De un modo u otro, con su sola presencia, aquel hombre nos mostraba a todos nuestra propia miseria» (pág. 54). Este fragmento refleja, además, el propósito que Sender expuso en la nota introductoria a la novela en 1939 —citado al comienzo de nuestro estudio—, y del texto de la solapa en la edición de 1958, que continúa la línea comenzada en aquél:

El lugar que ocupa un hombre en la vida y en la realidad de cada día es un lugar sagrado. El más insignificante de esos hombres —Sabino, el héroe de la novela— revela sin querer y como a pesar suyo la inmensa importancia que su presencia (como la de cada cual) tenía entre los demás hombres¹²¹.

Es decir, ese fragmento de la novela (y algún otro) confirma la declaración previa del escritor, y, el conjunto, es un signo del «acercamiento existencialista» del autor, de la importancia del «estar aquí», en el cual reparó Sherman H. Eoff:

Movido por ideas que giran en torno a la posición relativa que tiene el hombre en el universo, Sender empieza desde los cimientos a analizar el tema, substrayendo del mundo de las relaciones humanas la presencia de una persona y observando, después, las consecuencias de su ausencia y de su reaparición. [...] se propone tratar de la realidad humana completamente dentro del recinto del «estar aquí» de una persona¹²².

Otro momento de gran lirismo, en la línea de los más arriba señalados, se produce cuando Garcés y su padre escuchan los aullidos de Sabino y leemos:

Yo pensé que el «monstruo» sería un buen reclamo para cazarlas [las raposas]. Mi padre debía de haber pensado lo mismo. Pero por encima de esa reflexión de cazadores, había una cierta angustia de ecos profundos. Aquel hombre que sabía el nombre de mi padre era como un animal¹²³.

Hay dos espacios cerrados relevantes en esta parte de la novela: una paridera deshabitada en el saso —«una choza de piedra circundada por un espacioso corral» (pág. 24)—, y el salón del Ayuntamiento en la aldea. Aquí se tratan varios asuntos: el del cigüeñato, el de Sabino y el de la exculpación de Juan y Vicente. En los dos últimos casos se refleja que el poder del cacique es mayor que el del alcalde. Pero, además, se revela uno de los primeros síntomas de la derrota de don Ricardo, cuando varios concejales dudan de su palabra.

¹²¹ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 225, nota 296.

¹²² Sherman H. Eoff, "El desafío de lo absurdo", art. cit., pág. 250.

¹²³ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., págs. 59-60.

Si he destacado la paridera es porque ahí se reúnen los cazadores, caracterizados por su «aparato guerrero» —que unido a la jauría resulta exagerado tratándose de un hombre a quien van a buscar—, y el pastor que conduce la dula de Castelnovo. Es decir, las dos instituciones sagradas de la montaña: el pastor y el guerrero. Figuras idealizadas por Ramón J. Sender en el artículo "Del Alto Aragón. La montaña y la tierra «baxa». Notas sobre el hombre de abajo y la mujer de arriba" —publicado en 1930 en *El Sol*—, precisamente por su carácter primitivo.

Sender hace, en dicho artículo, una diferenciación entre las cualidades morales y los rasgos físicos del montañés y del hombre del llano. Partiendo de una conocida máxima que resume el carácter de los aragoneses —«Muller de na montaña con hombre de na tierra baxa fan casa; muller d'abaxo con hombre d'arriba, casa abaxo»— establece varias conclusiones. La vida en la montaña se rige, tradicionalmente, por la libertad natural, razón por la cual hombres y mujeres poseen valores más positivos que los del valle. El montañés, al contrario que el ribereño, no acata las leyes sociales, pues su sentido moral las rechaza. Se caracteriza por tener una «astucia de ataque» —frente a la astucia «defensiva» del riberano—. Es aventurero, fuerte, mordaz, arbitrario y soñador. Históricamente, el valle es tierra de judíos y moros; sus habitantes se dedican a la agricultura. Mientras que la montaña es el territorio de iberos y godos, y los montañeses cultivan el afán de conquista. En general, la mujer tiene el carácter opuesto al del hombre de su área territorial. Por todo esto, el pueblo aragonés llegó a la conclusión de la citada sentencia: el matrimonio más fructífero será el del hombre de abajo con la mujer de arriba¹²⁴.

La división montaña/ribera es habitual entre los habitantes de la provincia de Huesca: «dependiendo del contexto, los individuos se identifican con el pueblo, el valle, la comarca, la *Montaña* o la *Ribera*, la provincia y la región»¹²⁵. Este nivel de identidad responde a una concepción metafísica, según la cual los

¹²⁴ Ramón J. Sender, "Del Alto Aragón. La montaña y la tierra «baxa». Notas sobre el hombre de abajo y la mujer de arriba" (*El Sol*, Suplemento Turismo-Viajes, 1930), en Ramón J. Sender, *Literatura y periodismo en los años 20. Antología*, ed. de J. D. Dueñas Lorente, op. cit., págs. 239-242.

¹²⁵ J. C. Lisón Arca, *Cultura e identidad en la provincia de Huesca*, op. cit., pág. 207.

individuos delimitan áreas supralocales, inmediatas a su localidad, como punto de referencia donde poder reconocerse. Tales delimitaciones pocas veces concuerdan con hechos objetivos:

los criterios significativos para definirlos son rasgos geográficos, formas de vida o de expresión similares, e incluso en ocasiones delimitaciones administrativas. [...]

Para la construcción de este nivel, geografía, lengua y costumbres suele ser los elementos más repetidamente asumidos y en ocasiones manipulados¹²⁶.

José Carlos Lisón especifica que la división geográfica "montaña" y "tierra baja" es la «más conocida y extendida». Esta distinción entre los habitantes de uno u otro lugar responde, además, a diversos rasgos: de carácter, de apariencia física, de indumentaria, ecológicos y genéticos. Ahora bien, estas categorías son «relativas», «no corresponden exactamente a la realidad»¹²⁷.

En cualquier caso, Sender asocia el carácter del individuo al medio geográfico. Sin embargo, otorga al mencionado axioma perteneciente al acervo popular un «valor casi religioso». Esto le permite expresar una opinión más personal y singular que científica. Nuestro autor traducirá literariamente estas reflexiones en algunos textos escritos durante su largo exilio, como ocurre en esta novela, donde se sacraliza la figura del pastor y la montaña. Este espacio, al ser un reducto natural, prolonga la idea de libertad y de ese primitivismo tan perseguido por el escritor. Sabino ha escapado del mundo social para vivir en el mundo natural. Este acto no es gratuito sino que tiene, por lo que hemos visto, una vinculación moral para Sender.

José Domingo Dueñas ha observado, con buen criterio, que ese afán del escritor aragonés por buscar ámbitos ajenos a la civilización está presente en sus primeros textos. En principio, dicha búsqueda tenía ecos de los postulados modernistas: «la persecución de paraísos artificiales, de lugares exóticos —así la romántica mitificación del "sur"—, o de personajes de inocencia primitiva

¹²⁶ Ibid., pág. 213.

¹²⁷ Ibid., pág. 238.

como el "buen salvaje" de arranque rousseauniano, o el "buen musulmán"¹²⁸. No obstante, lo que comenzó siendo, en el joven Sender, una influencia literaria sin mayor trascendencia, evolucionó hasta convertirse en uno de los núcleos temáticos de gran parte de su narrativa: el intento de descifrar y de promover una conducta moral natural y primitiva.

Por el contrario, en la segunda parte de *El lugar de un hombre*, es un espacio cerrado el que toma protagonismo: el calabozo de Ontiñena, un cuarto «muy pequeño y sin luz» (pág. 118). Ahora la narración transmite la idea de la muerte, reforzada por la imagen del «paisaje enfermo», del campo «triste y ceniciento», del «barranco donde los días de lluvia bajaba un agua rojiza»; y del cementerio con «sus flores podridas y sus cruces desniveladas» (pág. 108). Frente al «gran caudal» del río Orna, en Castelnovo «discurría un río casi sin agua, que tenía una linda chopera al lado» (pág. 108). Son ámbitos que guardan relación con la historia de esta segunda parte de la novela, así como la casa de labor o la Venta del Fraile donde los campesinos «iban a gastarse un real en vino» (pág. 108). O el poder de la Guardia Civil evocado a través de este símil, que ya anuncia su implicación en la historia: «Con los fusiles, el tricornio negro, de charol, y el correaje amarillo, la guardia civil iba dejando en el camino las huellas de sus zapatos como si con cada tacón sellara el camino con un sello judicial» (pág. 108).

Por último, en la tercera parte de la novela la acción principal se localiza de nuevo en el pueblo del narrador. Así, la plaza del pueblo se convierte en el centro de reunión de sus habitantes, para ver la devolución del cigüeñato a la torre de la iglesia. O es el lugar donde se dan cita los forasteros llegados a la aldea para la celebración de la feria de comerciantes. También la plaza es el enclave donde se ubica el espectáculo del «pequeño circo ambulante» del cojo Marín. Excepto en dos momentos: cuando en las afueras de la aldea se bendicen los campos, y cuando, en Castelnovo, se produce el incendio de la finca Los Pinos.

¹²⁸ J. D. Dueñas Lorente, introducción a Ramón J. Sender, *Literatura y periodismo en los años 20. Antología*, op. cit., pág. 46.

Los tres pueblos están en constante comunicación, las noticias llegan a través de los arrieros, o de las coplas cantadas por los ciegos, o por Ana Launer. En conclusión, el paisaje es un elemento fundamental de la novela, en el que se proyectan, por un lado, el ideal de la libertad gracias al contraste de espacios abiertos/cerrados; y, por el otro, mediante la expresión poética del campo fértil y del campo seco, árido, el autor impregna la obra de las ideas de vida y muerte.

En la primera parte de *El lugar de un hombre* se omite cualquier referencia temporal que sitúe la acción en un tiempo determinado, sólo conocemos que es primavera. Sin embargo, en la segunda y tercera parte de la novela se citan directamente los años en que acontece la historia. Tampoco hay concreción sobre el tiempo que Sabino ha vivido en el saso: cinco, doce, trece, quince y finalmente dieciséis años, tres meses y once días. Pero la cronología interna no concuerda. Pues si tomamos esa última referencia Sabino habría sido encontrado en 1927 y no en 1925 como se dice en el texto. Puede ser un olvido o error de Sender, aunque me inclino más a que sea una forma deliberada de darle una dimensión atemporal al relato.

En cuanto al tiempo interno de la narración, partimos de la suposición de que todo lo que se narra forma parte del pasado, por ello podríamos distinguir tres planos: el primero es el presente implícito del narrador. El segundo plano correspondería a los acontecimientos enmarcados en 1925 (capítulos I-VII y XV-XX). Es el pasado más cercano. Aquí se incluyen, mediante dos analepsis, la escena en el soto, y la historia de Sabino: desde su infancia hasta su desaparición (capítulo VI). Un tercer plano contiene el pasado remoto. Se inicia en 1910 con la huida del protagonista, su teórica muerte y la incriminación de Juan y Vicente en su asesinato (capítulos VIII-XV).

La coherencia y la unidad de la novela se logran mediante algunos elementos que sirven de nexo entre los diferentes tiempos, especialmente entre el segundo y el tercero, pues cada uno de estos planos presenta dos núcleos temáticos distintos. Sabino es el personaje central en el segundo, mientras que en el tercero los protagonistas son Juan y Vicente. Además del

enlace mencionado antes (las *cucutes*), las fiestas del pueblo anónimo, la narración en primera o en tercera persona, o el oficio del ayuntamiento que exculpa a los "asesinos" de Sabino, trasladan al lector de una época a otra. La llegada del circo del cojo Marín es otro modo de aludir al paso del tiempo de forma cíclica. En el capítulo VII se anuncia su aparición en el pueblo, y en el capítulo XVI leemos: «También había llegado el cojo Marín, ya cano, gordo y flácido, con las avanzadas del circo» (pág. 189).

Al medir el paso del tiempo por las estaciones: primavera de 1925 (abril), otoño de 1910 (octubre y noviembre), otoño de 1924 (octubre) —es el momento en que los acusados salen de prisión—, de nuevo primavera de 1925 (abril), la narración nos remite a un tiempo cíclico que tiene que ver con la noción de permanencia, de que la vida aldeana es invariable y tiende a la conservación.

Los personajes de la novela se organizan en una jerarquía social piramidal, situándose don Ricardo en la punta de la pirámide; a medida que va descendiendo se encuentran los cuatro terratenientes: don Manuel, el terrateniente que tiene fama de avaro, una viuda con fama de «pobre mujer indefensa», y Tomaser. Seguidos de la clase media, en la que se puede incluir la familia del narrador, el viejo Morel, los curas y otros personajes vinculados al grupo de poder. Y, en la base de la pirámide estaría el grupo de los más desfavorecidos económicamente. Por tanto, toda la pequeña sociedad de la aldea tiene una representación en la novela. A la separación de los habitantes por razones económicas se añade otra de carácter moral. Mientras los poderosos se odian y transmiten a sus perros ese odio —un rasgo de individualismo o «personalidad»—, los más pobres son ejemplo de solidaridad —«hombría»—.

Los rasgos físicos son escasos porque lo que se destaca en el relato es la conducta de los personajes. Aunque es muy significativa la mirada en algunos de ellos: delata sus intenciones y sus sentimientos. Y no sólo de las personas, pues la mirada de los perros y del cigüeñato también revela esa indiferencia o serenidad que se observa en algunos personajes. Por ejemplo, los «ojos

encendidos» de Antonia sugieren el asombro y la alegría al saber que su hijo vive. O la sorpresa de algunos chiquillos al ver al monstruo, sorpresa que el narrador expresa con este rasgo: «nos daban séquito con los ojos fuera de las órbitas» (pág. 70). La atmósfera de misterio que rodea al narrador, en el soto, se concentra en los inquietantes «grandes ojos inmóviles» del mulo (pág. 20). Por otro lado, la «mirada cínica y evasiva» del empleado del juez lo califica por su maldad. La mirada de Juan, cuando cree que Vicente le ha acusado, subraya su rencor hacia aquél. También el reproche de Vicente a Juan, por la confesión de su compañero, está señalado en el texto mediante su mirada:

Vicente miraba a Juan sin parpadear, sin hablar, con aquella indiferencia de su rostro inflamado y sin expresión. Juan comprendía que a pesar de todo había en aquellos ojos un reproche. [...]

Vicente seguía con la misma expresión de reproche. Había en los ojos estriados de sangre de Vicente, unas sombras que acusaban¹²⁹.

Otro ejemplo es la ignorancia del guardia, que tras la confesión de Juan mira al sargento «con admiración», asombrado por el poder de aquél, que no es otro que el abuso de su cargo mediante la brutalidad. En el caso del mastín de don Manuel, el Capitán pasa de la ira durante la pelea en la que deja al Sultán con «un ojo fuera de la órbita», a la calma, «mirando a su alrededor con indiferencia» (pág. 166). A esto se une la agresividad de la risa en varios personajes, como habíamos comentado: el sargento ante el estado físico de Vicente, que le impide comer, «respondió con una risa que le sacudía el vientre» (pág. 128). O la «risa de gato en celo» de Ana frente a la casa de Juan, como si estuviera conjurando a éste hacia la venganza. Por último, hay bastantes personajes-tipo: el médico, el veterinario, el maestro, el farmacéutico, el contratista de carreteras que aparenta ser un ingeniero, los concejales, los campesinos, etc., que sirven para reforzar las tesis de la novela. Unos se vinculan a las clases dominantes y actúan para mantener el favor de éstas. Para ello, halagan a los ricos o influyen en el desarrollo de los acontecimientos. Por

¹²⁹ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 129.

poner un ejemplo, los mayordomos de los caciques son dos personajes paralelos; ambos refiriéndose a los mastines hablan del «predilecto del amo», uno, y del «predilecto del señor», el otro. Incluso el mayordomo de don Ricardo intercede por «su señor» ante Sabino y Antonia, cuando cree que su poder peligra. Mientras los otros, actúan con serenidad, sin dobles intenciones y sin *máscara*. Entre estos personajes-tipo destacaremos la figura del carcelero que aparece en otras novelas de Sender (*Las criaturas saturnianas*, 1968; *El fugitivo*, 1972) con la misma función que en *El lugar de un hombre*. Cumple con su trabajo: llevar la comida a los presos. Pero su aparente neutralidad, «era un hombre sin uniforme, sin verga, sin fusil», que «no les pegaba» (pág. 125), no es tal porque su misión es una forma de tortura. Lleva a los presos «dos grandes trozos de bacalao», pero no les ofrece agua¹³⁰.

Para facilitar el análisis he agrupado a los personajes bajo los siguientes rótulos: 1. Garcés y su familia, 2. los caciques, 3. los curas, 4. las víctimas, 5. campesinos y pastores.

1. Garcés y su familia. El narrador recrea los recuerdos de su infancia, sus juegos con otros chicos relacionados con la naturaleza: las «batallas campales con manzanas y peras de las que caían de los árboles» (pág. 9); el robo de conejos y perdices de los nidos de las águilas; o la aventura de colgarles esquilas a los buitres en el muladar, para señalarles con «el signo de la esclavitud» (pág. 40). Juegos que solían provocar las riñas de su padre.

Como dije anteriormente, las ripas y la noche atraen especialmente al niño Garcés, y es exactamente durante la noche cuando se produce el encuentro con Ana Launer; y más allá de las ripas, en el saso, donde transcurre la caza del hombre salvaje. Es decir, las dos acciones que guardan alguna conexión con el ámbito del misterio o de la leyenda.

¹³⁰ En *Las criaturas saturnianas* hay dos carceleros. Un campesino que se compadece de la presa, y el otro es un burócrata indiferente a la tortura. La misión de ambos es dilatar el sufrimiento de Lizaveta: «No le daban la comida para que viviera sino para que no dejara de sufrir, para que se prolongara su agonía», en Ramón J. Sender, *Las criaturas saturnianas*, Barcelona, Destino, 1986, pág. 79.

Durante el relato de la cacería se juega con la identidad ambigua de ese hombre, desde tres perspectivas: la de la realidad, la de la leyenda y la de la caza. De esta manera, se van sucediendo distintas alusiones, en parte por el desconocimiento de su verdadera identidad: «un semejante», «pobre hombre», «infeliz», «monstruo», y «la pieza», o «la presa». Aunque desde el momento en que le obligan a salir de la caverna y los cazadores no le reconocen, será llamado «el monstruo» —hasta que se identifica como Sabino—. Así se mantiene la intriga y, por otra parte, de la combinación de estos tres planos el resultado es que en el saso habita un ser casi fantástico, imposible de definir. Nada se dice en la novela sobre cómo vivió en aquel desierto. Y, por tanto, un signo de su total anulación como persona, de su transformación en objeto (cosificación) es señalarlo mediante el término *algo*: «Había allí algo, entre gris y amarillo, cubierto de pelos, que nos miraba espantado, a una distancia de unos cien metros» (pág. 47). Sin embargo, el narrador siempre intenta comprender y justificar este singular caso. A pesar de su curiosidad, es el único que siempre lo observa como a un hombre: «era mucho más importante el hombre aquel que todo lo que hubiera hecho» (pág. 67), y que ve en sus ojos «una dulzura impresionante» (pág. 69).

El narrador en su etapa de adolescencia, aunque todavía conserva su mirada infantil, comienza a tener conciencia social. Por eso se sitúa al lado de los campesinos y de las víctimas de ese orden social injusto, al mismo tiempo que critica a los caciques y a los que les ayudan a mantener su poder. De manera que evidencia, desde el principio, su rechazo a don Ricardo, «cuya barbita teñida me producía una impresión un poco cómica» (pág. 27). Haciendo hincapié en uno de los rasgos de este personaje, su excesiva sensibilidad: «era el único que me trataba con ternuras delicadas, como si siguiera siendo un niño» (pág. 28), «me resultaba empalagoso» (pág. 28). Del mismo modo, describe a su mayordomo: «me era antipático con su servilismo por don Ricardo ante quien resultaba como un perro de circo, orgulloso de su sumisa destreza» (pág. 44). En esto Garcés encuentra el apoyo de su abuelo, pues dice que la anécdota del disparo al perro de don Ricardo, León, «regocijó

a mi abuelo» (pág. 81). Todo lo contrario ocurre cuando habla con el pastor en el saso: «Yo le pregunté qué comía él, cuánto ganaba. Me interesaba por la vida que llevaba allí» (pág. 64). Este interés sorprende al pastor, quien piensa que resultaba excesivo en un «señorito». Finalmente, introduce esta reflexión: «El pastor se quedó en el saso pensando quizá que hacía falta pasarse diez años en el roquedal de Aineto para que personas tan importantes como aquellas se ocuparan "de uno". Yo creía leer eso en su mirada» (pág. 69).

La enemistad entre el narrador y su padre tal vez se deba al hecho de ser «el heredero», calificativo que en la provincia de Huesca conlleva unas rigurosas obligaciones: obedecer y respetar al padre¹³¹. El autor filtra el choque producido entre el deseo de libertad, de explorar el mundo por parte de Garcés y el deber adquirido al nacer, a través de la fuga del adolescente, quien explica su vuelta así: «No volvía al pueblo por amor a mi casa campesina sino reclamado por mi familia y conducido por la policía del rey» (pág. 11). A pesar de que la relación de Garcés con su padre no es buena: «Mi padre era hombre frío y de pocas palabras. No recuerdo haberle besado sino dos o tres veces en mi vida, con la rigidez protocolaria con que el soldado saluda al jefe» (pág. 23), lo cierto es que durante la cacería se refleja lo contrario. Don José siente orgullo cuando su hijo caza la primera liebre, y aunque le advierte que tenga cuidado con los perros de don Ricardo, antes del disparo al perro León, su reproche trasluce cierta «reserva amistosa».

Garcés evidencia los buenos sentimientos de don José: «Se preciaba de "viejo cristiano" y en los trances críticos se conducía humanamente» (pág. 49). Don José defiende a Sabino y es quien propone darle un oficio. Este personaje es conservador, enemigo del viejo Morel, y respeta a don Ricardo. Será uno de sus padrinos en el duelo, sabiendo que aquello representaba «un momento culminante en la historia de la aldea» (pág. 217). Y, sin embargo, a diferencia

¹³¹ José C. Lisón Arca, *La casa tradicional aragonesa (una perspectiva antropológica-social)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1990. Sender volvió a señalar su condición de heredero en *Crónica del alba*. Aunque posteriormente esa alusión fue eliminada: «se me quedaban mirando y decían: ¿No es el heredero de Garcés? —Qué heredero -conteste yo- allí no se heredan más que trampas», en Ramón J. Sender, *Crónica del alba*, México, Nuevo Mundo, 1942, pág. 249.

del cacique, en cuanto a los acusados (Juan y Vicente), busca la verdad del caso. No termina de aceptar el crimen, ni «la verdad convencional» de don Ricardo que atribuía al robo la causa del asesinato. Don José es el único personaje que insiste en la tortura ejercida por la Guardia Civil, aunque nadie preste atención a su reclamación.

El personaje del abuelo representa al hombre sencillo, dotado de una sabiduría de lo elemental (la «hombría»). En sus comentarios, distribuidos adecuadamente a lo largo de la novela, hallamos algunas de las claves existenciales y filosóficas de *El lugar de un hombre*, como la idea de que el azar es decisivo en la vida del hombre. Su lamentación, respecto a la huida de Sabino es sincera: «También consideraba una vergüenza para el pueblo el hecho de que un hombre, aunque fuera tan simple y tan incapaz de valerse, tuviera que huir al monte sin delito alguno» (pág. 84). No como la lamentación de don Ricardo que es fingida y está motivada por la antipatía que siente hacia Sabino, por considerarle un criminal; y por las posibles repercusiones contrarias a su persona que podría conllevar su reaparición.

La preocupación del abuelo es síntoma de la gravedad de los acontecimientos —la herida del cacique tras el duelo y el incendio de tres almiarres—, como también la inquietud de don José durante el duelo se debía a ello: «A lo largo de sus setenta y cinco años no había pasado en el pueblo nada tan importante» (pág. 224), e insiste en las fatales consecuencias de despertar la casualidad.

El abuelo paterno del autor, don José Sender Torres, era un hortelano y fue uno de sus ejemplos morales. Representaba lo sencillo, lo simple, que para Sender es sinónimo de lo natural, de la unidad, de la inocencia y de la sinceridad, tan importantes en su búsqueda de las raíces del hombre. Don José murió en enero de 1922. Sender recordaría a ese «viejo montañés» en algunos de sus textos; y le dedicaría el ensayo titulado "My grand-father was a mountaineer" (publicado en *Harper's Magazine*, en 1943). Parte de este ensayo pertenecía al "Prefacio del autor" a la segunda edición de *Orden Público* (1941). El novelista recuerda aquí una conversación mantenida con su abuelo sobre el

oficio de escritor: «Aquellas palabras sencillas y sabias me hicieron desconfiar un poco de las construcciones "intelectuales"». Dicha conversación le decidió a dejar de escribir lo que pensaba para tratar «simplemente de poner en orden mis sentimientos»¹³², y procurar que su labor fuese útil para otros. Un tiempo después, Sender funde este texto en el Prólogo a *Los cinco libros de Ariadna*. En esta ocasión, nuestro autor reflexiona sobre sus orígenes: «Mis ilergetes tienen de la nobleza un sentido cavernícola que es compatible naturalmente con el deseo de lo sublime. Quiero decir que soy probablemente algo de eso: un ibero rezagado. [...] Mi abuelo [...] era uno de esos iberos ilergetes»¹³³. Del mismo diálogo con su abuelo que ya había transcrito en el texto de 1941, ahora el autor llega a otra conclusión. Piensa que tal vez al escribir haya traicionado a los suyos y esa haya sido la causa del exilio: «y lo he pagado perdiendo las orillas del Segre y sus chopos y sus olivos»¹³⁴. Quiero decir con esto que, cada vez que Sender recuerda a su abuelo y escribe sobre él, lo hace porque es una manera de regresar a sus orígenes. Con ello, además, recupera su identidad; es decir, es un modo de reencontrarse a sí mismo.

La sencillez del personaje del abuelo, en la presente novela, se encuentra también en el personaje de la madre, cuya intervención es mínima. Se reduce a regalar dos camisas y unos zapatos viejos a Sabino. Una de las pocas intervenciones de la madre en la primera edición de la novela enlazaba con este planteamiento:

Mi madre deducía una filosofía sentimental llena de su simple sentido de lo humano:

—Espanta pensar en que hay seres que encuentran preferible la vida en la soledad o entre las fieras¹³⁵.

El tema de la soledad es de gran importancia en relación con la huida de Sabino, quién eligió la vida en soledad. Pero habría que preguntarse si Sabino

¹³² Ramón J. Sender, *Orden Público*, México, Publicaciones Panamericanas, 1941, las citas en pág. 9.

¹³³ Ramón J. Sender, *Los cinco libros de Ariadna*, op. cit., págs. 10-11.

¹³⁴ Ibid., pág. 11.

¹³⁵ Ramón J. Sender, *El lugar del hombre*, op. cit., pág. 65.

prefirió eso porque consideraba que sentirse sólo estando rodeado de gente era aún peor. En resumen, tanto el narrador como su familia se integran por su nivel económico en la clase media, pero se mantienen por su comportamiento al lado de los campesinos. También don José comparte con este grupo un rasgo: nunca confesaba sus emociones.

2. *Los caciques.* Los dos rasgos más sobresalientes del cacique Don Ricardo de Paula y Hornachuelos son el dinero y sus formas delicadas o amaneradas. Ahí reside el cambio del nombre del cacique, de la primera edición donde se llamaba don Jacinto, en alusión al segundo rasgo, al nombre definitivo, don Ricardo que apunta a su riqueza. Su poder se extiende a la provincia e incluso a Madrid, y para mantenerlo creía que «debía tener mucho cuidado con la limpieza de sus zapatos, la línea de su barba y la pulcritud de su expresión. Con eso y evitando embriagarse, mantenía el respeto» (pág. 30).

Sobre este personaje recae especialmente toda la carga de denuncia social. Don Ricardo cree que el dinero le convierte en un instrumento de Dios. Por ello, se burla de la política de los liberales, basada en el progreso material: «Planes de obras de riegos, sobre todo. Pantanos, canales. También las comunicaciones y la sanidad pública». Según le dice al cura, todo eso «sólo se puede hacer con tres elementos: dinero, dinero y dinero. Y el dinero, por la voluntad de Dios, está en manos de los conservadores» (pág. 134). Desde su «verdad convencional», la explotación de los trabajadores se diluye hasta desaparecer. El cacique aparece reclamando para sí mismo una veneración casi como si fuese un santo. Con gran hipocresía, don Ricardo se pregunta «¿Qué sería de los pobres de la comarca sin mí? ¿Quién les daría trabajo en invierno? ¿Cuántas veces he inventado yo faenas de las que no tenía ninguna necesidad —por ejemplo, limpiar los lagares o sulfatar las viñas— sólo por dar un jornal a un desvalido?» (pág. 135). Además, no afronta su parte de responsabilidad en la condena de Juan y de Vicente. Durante la reunión en el salón municipal, trata de eximir su culpa en este discurso, que el narrador percibe, de forma subjetiva, como su propia inculpación:

—Nada tengo que ver en este asunto —dijo don Ricardo—, que no me roza ni de cerca ni de lejos (pero tenía un cierto aire de acusado que se exculpa) y siento en el fondo de mi conciencia la satisfacción de haber sido yo el que ha encontrado a Sabino y lo ha sacado de su miserable situación (sentía todo lo contrario; lo hubiera dejado a gusto en el roquedal o lo habría visto morir bajo los dientes de la jauría si hubiera sabido quién era)¹³⁶.

Es relevante la insistencia en la delicadeza de sus manos en las que reside una superstición de poder, porque su responsabilidad en la tragedia se manifiesta mediante la siguiente metáfora: don Ricardo vuelca el tintero y se mancha las manos de tinta, como quince años antes se manchó las manos con la sangre de Vicente y de Juan. Es una ironía el hecho de que sea este personaje el primero en descubrir la identidad del monstruo, después de haber sostenido con gran insistencia la verdad del asesinato de Sabino. Normalmente actúa de forma indirecta, por terceras personas, pero la presencia de su poder es constante, y el narrador lo hace notar, en distintos momentos de la novela, a través de «la sonrisa irónica de su barbita». Los motivos del duelo con su rival son más personales que políticos, aunque realmente teme que su enemigo le «eche al pueblo encima». Don Ricardo recurre al duelo porque es una prolongación del dominio feudal de su familia. Al contrario que don Manuel, quien años atrás vio descansar el prestigio de la familia en el triunfo de su perro. Otro rasgo que destaca el narrador es que don Ricardo nunca dice, al referirse al dinero, «devolver» sino «reintegrar».

Don Manuel es un hombre de pocas palabras, de apariencia tosca y violenta: «vestía descuidadamente y estaba presente en muchas de las faenas del campo, como descargar el fertilizante o trillar en la era» (págs. 161-162), al contrario que su rival. Es el único terrateniente liberal del pueblo. Ve en Sabino la oportunidad de alzarse con el poder y actúa en consecuencia, exhibiendo a Sabino en Castelnovo y atacando a su enemigo político. De manera que mientras don Ricardo va ocultándose de los ojos de los campesinos, él se deja ver en todos los acontecimientos, cada vez con más fuerza.

¹³⁶ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 99.

El caso de Tomaser es distinto. Este personaje se sitúa al margen de conservadores y liberales: «Trataba a los otros cuatro familiarmente, pero a veces no le invitaban a pasar al interior de la casa, porque llevaba las botas llenas de estiércol e iba impregnado del olor del corral» (pág. 32). Es una figura intermedia entre los terratenientes, grupo al que pertenece económicamente, y la «plebe», donde se integra por su comportamiento, y, además, porque no puede «crear un clan por sí mismo» (pág. 31). Es un personaje simpático, que pone alguna nota de humor a la novela, comenzando por el nombre. A pesar de su corpulencia, todos le llaman por el diminutivo. Su papel neutral queda demostrado durante el incendio: «al que quería llegar a tiempo para ayudar a extinguirlo. Siempre que había "una desgracia" como aquella Tomaser era de los primeros en llegar, ya fuera liberal o conservador el perjudicado» (pág. 231).

3. *Los curas.* El carácter del cura de Castelnovo y el del pueblo de Garcés es totalmente opuesto. Si éste era «fuerte y tosco», «un anciano con la sotana raída, los zapatos rotos, de maneras violentas y de una virtud un poco salvaje» (pág. 80), pero generoso —repartía su sueldo y legumbres con los campesinos—, el de Castelnovo era un hombre de «[s]uaves maneras, dulce, con un halo de guedejas blancas alrededor de su cabeza. Era virtuoso (con una virtud humana, limpia y caliente) como el cura de nuestro pueblo, pero su virtud iba envuelta en una especie de languidez monacal» (pág. 132).

En lo referente a su relación con el poder, las actitudes de ambos son también distintas. El cura de Castelnovo elogia la generosidad de don Ricardo con las familias de los acusados. El cura de la aldea innominada evitaba la adulación, en cambio, nunca hablaba en contra de los poderosos. Mientras el primero entrega informes acusatorios sobre la muerte de Sabino, el segundo no se pronuncia en ese asunto. Aunque sí dudaba que Vicente y Juan fueran los verdaderos asesinos. Podrían haber sido unos arrieros de otro pueblo o «la tribu de gitanos que días antes acampaba junto al puente del río» (pág. 138).

El cura de Castelnovo cumple la función del delator —la misma función de mosén Millán en *Réquiem por un campesino español*—, no sólo entregando los

informes acusatorios¹³⁷. Cuando visita a los condenados para inclinarles hacia el arrepentimiento, habla favorablemente del cacique conservador, pero la respuesta de éstos es negativa. Vicente se niega a aceptar cualquier ayuda de don Ricardo: «entonces el cura aceleró la despedida y se fue, recordando la insolencia de Vicente para contársela a don Ricardo» (pág. 174).

El problema que plantea la novela no es tanto la actitud de los curas como individuos, que es también cuestión capital, sino la intromisión de la Iglesia en los asuntos políticos. Estos personajes ejercen una autoridad moral —por ejemplo, al negar la existencia de fantasmas—, pero no deben atribuirse autoridad política. El anticlericalismo es una constante en la denuncia social de nuestro autor y, en esta obra, se evidencia en las erróneas enseñanzas de la Iglesia, además de por lo que he comentado antes. Así, cuando cualquier campesino muestra signos de rebeldía, en lugar de enseñar sobre el amor de Dios, la doctrina del cura se basa en infundir el miedo a Dios. Como ocurre con Vicente y Juan, quienes, según el cura de Castelnovo, «habían perdido el temor de Dios» (pág. 133).

La *bruja* es el personaje antagonista de los curas, representa la cultura ancestral frente a la Iglesia católica. En ciertos momentos de la novela, aparece como un personaje deshumanizado.

4. *Las víctimas*. Juan García y Vicente Rodríguez son las verdaderas víctimas, perjudicados, entre otras cosas, por la fama de la ribera del Orna de producir hombres violentos¹³⁸. Llegan a creer verdaderamente en el crimen y esperan que el asesino algún día sea encontrado. E incluso se convencen de que Sabino

¹³⁷ Obsérvese la similitud entre la función delatora de este cura y la crítica expuesta en el siguiente fragmento de Ramón J. Sender, "La cultura española en la ilegalidad", art. cit., pág. 20, donde elogia los intentos por recuperar el «municipio electivo», desde 1923, pero señala a la Iglesia como uno de los obstáculos: «Son suspendidos gubernativamente por mil causas, entre las que no faltan las "prudentes" advertencias del obispo sobre tal alcalde volteriano y tal concejal ateo. Del obispo a quien paga el Estado, en virtud de un concordato con Roma, y que prácticamente es su mayor enemigo, es un aliado temible del agrarismo feudal».

¹³⁸ La horca está muy presente en la primera edición de la novela. Estos personajes insisten en que no importa tanto morir tras haber sufrido maltratos físicos y psicológicos, como el hecho de ir a la horca por ser considerados criminales y ser recordados como tales. Se perfila el tema de la responsabilidad de toda la sociedad —verdugo tácito—. Esta idea sobre la víctima y el verdugo está desarrollada de forma exhaustiva en *El verdugo afable* (1952).

fue devorado por los cerdos. Lo cual es un síntoma de la influencia de los prejuicios en la mentalidad aldeana.

Durante el largo proceso del interrogatorio, las marcas de las torturas en lugar de ayudarles en su defensa, les perjudican como si fuerzas irracionales indicaran que las manchas de sangre de los acusados, corresponden a la sangre de Sabino. La lógica se invierte siguiendo esta premisa. Si hay constatación del castigo es porque, con seguridad, existe la culpa. Esto se produce primero con el juez: «en su mirada se veía que la presencia de aquella sangre, de las muñecas inflamadas y tumefactas, le separaba de los detenidos y le afirmaba en sus sospechas» (pág. 114). Y con el abogado, más tarde: «Precisamente las huellas de los suplicios les daban a los presos un aspecto sospechoso para el abogado» (pág. 156).

Juan, igual que Vicente, encuentra momentos para la evasión: «veía por encima de los hombros del juez su casita blanca y humilde, en las afueras del pueblo» (pág. 147). Y subido en la tapia del cementerio: «Vio otra vez su casa medio oculta detrás de una pequeña loma» (pág. 148). La indicación de que Juan vive en las afueras de Castelnovo es una señal victimaria, en la acusación ha influido su baja posición social, como en la de su compañero influyó sobre todo su posición política. La desesperanza va aumentando en los acusados al ver que son inútiles todos los intentos para razonar su inocencia. Con todo, la actitud de Vicente llega a ser de resignación, y es que todos le consideraban el verdadero culpable: «—Al que es inocente y no lo creen, Dios lo ampare» (pág. 117). Ya en la cárcel se siente culpable porque ha sido incapaz de hacer ver la verdad. El dramatismo de muchas escenas radica en los silencios, «se quedaban los dos callados largas horas» (pág. 119). Es un signo de la contención de los personajes al expresar el dolor y la angustia de verse en esa situación y también es signo del temor a recibir nuevos maltratos. Hay momentos en que el sufrimiento se refleja en los «mugidos animales» que lanzan los detenidos.

La desconfianza entre los dos se mantiene hasta la reconciliación que se produce con la vuelta de Sabino. Pero alterna con momentos de confianza, en el calabozo «cada uno creía que el otro era el asesino» (pág. 124); en cambio,

por la noche «tanto Vicente como Juan sentían que los dos podían ser inocentes» (pág. 125). También se produce esa alternancia en la cárcel:

Hablaban de esto no sólo para confortarse con la esperanza, sino también para sondear cada uno a su compañero en busca de la verdad, porque Juan seguía creyendo que Vicente había matado a Sabino y Vicente sospechaba lo mismo de su compañero. Es decir, había días —y aun horas del día— propicios a la confianza y otros al recelo. Por las mañanas cada uno creía que el otro era inocente¹³⁹.

Ya en Castelnovo, ambos se esquivan porque creen en la culpabilidad del otro. Uno y otro viven el aislamiento, la soledad y el rechazo de sus familias y vecinos, especialmente Juan porque su mujer le ha sido infiel, aunque lo comprende: «—Es natural. Quince años no pasan de vacío. Yo me doy cuenta, pero ¿qué hacer? ¿Quién tiene la culpa? Tú, no; ya lo sé. Has pasado tu juventud con la idea de que el padre de tu hijo era un criminal. Pero yo tampoco» (pág. 197).

La culpa es un tema recurrente en la obra de Sender. El autor plantea con agudeza, dónde y quién establece la línea divisoria entre la culpabilidad y la inocencia, si bien el interrogante queda sin resolver. Sabino era una víctima hasta su regreso, entonces se convierte en culpable involuntario de las desgracias sufridas por dos familias. Juan y Vicente eran dos inocentes a quienes, toda la comarca consideraba culpables del crimen, hasta que se invierten los términos, y sale a la luz su inocencia. Mainer desprende de este bosquejo que «sólo parcialmente» la guerra civil sería un tema de *El lugar de un hombre*. Es una obra «que puede entenderse como una premonición de las iniquas y las inocencias culpables que la guerra desencadenó»¹⁴⁰.

Antonia es un personaje que pierde, en parte, importancia en la segunda edición de la novela. Todas las secuencias que conforman la promesa que hizo

¹³⁹ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 180.

¹⁴⁰ José-Carlos Mainer, "Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: *El vado* (1948)", en *In Memoriam. Inmaculada Corrales*, Tenerife, Universidad de la Laguna, 1987, vol. II, pág. 184.

al Santo Cristo de entregar su vida a cambio de la aparición de su hijo, y su suicidio, están eliminadas en la versión definitiva. El tema de «la manda» contiene una crítica de fondo a la Iglesia, por los privilegios que otorga a los fieles más ricos. Antonia es ignorada cuando entra en la capilla del Cristo y, además, allí coincide con la señora de Paula y Hornachuelos, quien atrae toda la atención de los sacristanes y del cura. Piensa que esa señora puede ofrecer cualquier cosa —su familia se ocupa de la acusación de los asesinos, es decir, sus intereses son contrarios, pues Antonia pide que Sabino no esté muerto—. Entonces, impulsada por la angustia, por el dolor y por la impotencia ofrece su vida al Santo Cristo. Y cumple su promesa. De ahí parte la responsabilidad de la Iglesia, que alienta en los fieles este tipo de promesas. Pero luego, cuando sus devotos se suicidan, no participa en los entierros. Todo ese dramatismo del personaje, al ser borrada «la manda» en la edición de 1958, se concentrará en la repetición de un rasgo, el llanto. Veamos algunos ejemplos:

Al llegar nosotros con Sabino, la vieja lo contempló a distancia, con una rara indiferencia. De sus ojos comenzaron a ir resbalando las lágrimas, en silencio. Y así, mirándolo y llorando sin un gesto, sin una palabra, sin mover un músculo del rostro, pasó un largo rato. (pág. 78).

Encontró a la señora Antonia madre de Sabino llorando, con aquel llanto suyo frío, tranquilo y persistente. (pág. 104).

Otras veces, mientras Sabino dormía ella se acercaba y lo miraba en silencio. Tenía que contenerse para no besarlo. Se retiraba, se sentaba en su silla baja de enea y lo contemplaba mientras de sus ojos resbalaba de nuevo el llanto frío sin un gesto, sin un sollozo... (pág. 196)

Sin las secuencias correspondientes al suicidio —Antonia espera siete días para cumplir la promesa— el motivo principal del repetido llanto del personaje es, en algunas ocasiones, ambiguo. Así lo prueba el siguiente fragmento perteneciente a la edición de 1939 (capítulo XIX), con el cual se cerraba este aspecto del personaje:

Otra vez volvió su llanto silencioso. Luego sin dejar de llorar se marchó.

Fue a la Iglesia. [...] Aquel día era el séptimo. Iba a despedirse del Cristo. [...]

Aquel mismo día desapareció. Por la noche, Sabino la buscó en vano por todo el pueblo y al amanecer la encontraron a la orilla del río, cubierta de barro, flotando entre los juncos.

Recogieron el cadáver y al día siguiente le hicieron un entierro en el que no intervino la iglesia, por tratarse de un suicidio. La Adela no fue al entierro.

Sabino andaba alucinado por la estrecha vivienda recordando palabras, gestos y miradas de su madre, que antes del suicidio no podía comprender¹⁴¹.

Por otra parte, Antonia que ha vivido gracias a la limosna de los vecinos todo ese tiempo —aquello que tanto avergonzaba a Sabino en el pasado—, siente celos de Adela. Cree que el Cristo ha traído de vuelta a Sabino sólo para ella: «"¡Qué regalo de Dios!" —repetía—» (pág. 78), «"No te he visto aún desde que el Cristo te ha traído a mi lado", le decía» (pág. 216). Por eso, confía en que Sabino olvide a su mujer. Hasta que llega un momento en que se da cuenta de que Adela es la única obsesión de su hijo.

Adela es la menor de las víctimas, de hecho, rehace su vida casándose otra vez. De ella se destaca su ambición y sus múltiples infidelidades. Este personaje está en función de Sabino por ser su obsesión, y porque la reconciliación con su mujer forma parte de su restitución social.

5. *Campesinos y pastores*. Tanto los pastores como los campesinos que van apareciendo a lo largo de la novela son representantes del hombre natural. Sus intervenciones son breves, pero reveladoras de ese sentido profundo. Los objetos que acompañan al pastor, calzado con las típicas «abarcas», son el «alto cayado» y el «tocho», el palo de pastor. Los pastores se caracterizan por su saber antiguo, los otros por su concisión y por sus silencios: «Se lo tenían

¹⁴¹ Ramón J. Sender, *El lugar del hombre*, op. cit., págs. 217-218. Esta muerte «por agua» hace de Antonia, según Donatella Pini, «un *pharmakós* del tipo antiguo»; al tirarse al agua, Antonia «cumplía con un antiquísimo rito de vegetación», en Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 227, nota 300. Un personaje de *Epitalamio del prieto Trinidad*, el indio Huerito Calzón, también muere ahogado después de que su tribu realizase el ritual de la lluvia. A Sender le interesaba reflejar, de nuevo, el misterioso y primitivo rito de la vegetación, que conlleva, unas veces voluntaria y otras involuntariamente, el sacrificio humano.

hablado todo y en cuanto a sus sentimientos no era necesario exteriorizarlos a cada paso» (pág. 190).

Sobre aquel pastor que encuentran en el saso, el dulero de Castelnovo, el narrador dice lo siguiente: «Era el pastor un hombre que podía tener treinta años o cincuenta. Llevaba barba rala, iba calzado de abarcas, la piel curtida por el sol, la lluvia y el frío» (pág. 60); y, líneas más abajo añade: «Comía despacio, con sosiego, pero con la conciencia de hacer algo importante» (pág. 60). Que estos personajes están vinculados a la naturaleza se refleja, por ejemplo, en la preocupación de este pastor: «—A uno le gusta saber que la tierra cumple» (pág. 63).

La simpatía del pastor por Sabino estaría relacionada, según comenta Mairal Buil, con el hecho de que al pastor se le atribuye, en el Alto Aragón, una condición semisalvaje: «Para empezar, los pastores quedaban, no siendo herederos, apartados de la casa y se conectaban sólo temporalmente con la comunidad al permanecer, por la trashumancia, largo tiempo alejados de su pueblo»¹⁴².

Estos aldeanos, pese al recelo o la crueldad típica que se les suele atribuir —y hace Sender—, tienen buenos sentimientos. El jurado está compuesto por campesinos, que salvan a los acusados de la horca: «el buen sentido campesino les llevaba a conservar una última duda por el hecho de que no hubiera aparecido la menor traza del muerto» (pág. 175).

Ramón J. Sender reproduce dos formas de vida dentro del ámbito rural, muy relacionadas con las dos perspectivas, antropológica y política, que articulan la novela. Y, a través de esta percepción de dos mundos opuestos, ofrece una visión analítica de la sociedad rural de principios del siglo XX. Esta división alcanza mayor solidez con el contraste de imágenes y símbolos de esos dos mundos. Por un lado, el caciquil, que es criticado ferozmente; y, por otro, el campesino, en el que se inserta el narrador y que, en cierto modo, idealiza. En oposición al nerviosismo y la impaciencia que caracteriza a los personajes del grupo de poder, los campesinos son tranquilos, lacónicos. El contraste se da

¹⁴² Gaspar Mairal Buil, "Ramón Sender o el lugar de un etnógrafo", art. cit., pág. 106.

también en los objetos de los personajes, mientras la caja de caudales de don Ricardo es el símbolo del dinero, la azada se convierte en el símbolo de los campesinos. Es un instrumento de trabajo. Así aparece primero cuando Garcés va a regar el soto, «llevaba conmigo una azada» (pág. 16), y, más tarde, con motivo de la boda de Sabino: «El cura le regaló a Sabino una azada. Ya podía ir "al jornal", si llegaba el caso, porque tenía herramienta» (pág. 89). Aunque también puede ser un instrumento de muerte. El brillo de la azada atrae poderosamente hacia la venganza a Juan.

No obstante, en ningún caso podemos hablar de una visión maniquea en la novela. La bondad y la maldad se dan en los dos grupos. Es más, la crueldad de los aldeanos incide en la marginación de Sabino y su posterior huida.

Cerraremos este apartado con unos apuntes sobre el lenguaje y el estilo de nuestro autor. Ramón J. Sender usa un lenguaje llano, sencillo, sin artificios estilísticos; y su expresión es directa. La concisión es uno de los rasgos más característicos de su escritura. Por ejemplo, con tan sólo dos trazos logra transmitir la idea de miseria en las clases bajas, y, además, con gran precisión: la casa de Antonia se compone de «[c]uatro muros de cañizo y barro con un agujero en lo alto para el humo» (pág. 77). Y lo mismo sucede en la descripción del refugio de Juan, cuando es rechazado por su familia: «Juan se retiraba a un desván, en uno de cuyos rincones había un montón de paja y una manta» (pág. 181).

El uso de aragonesismos léxicos (cadiera, ripa, repalmar, brazal, tocho, cazada, tozal, calivo, etc.) y morfológicos (Tomaser, Sabinico, dulero, verdor, frescor, mocé) contribuye a localizar la acción de *El lugar de un hombre*. Pero a este localismo se le une la universalidad como un gran acierto del escritor. Gemma Mañá, Luis A. Esteve, José Luis Negre Carasol y Jesús Vázquez Obrador coinciden en que este uso ubica la acción, también respecto a otras novelas, *Crónica del alba* o *Réquiem por un campesino español*.

Desde otra perspectiva, la opinión de José M^a Enguita Utrilla es que Sender no introduce los aragonesismos en sus novelas de forma espontánea, argumentando, primero, que define excesivamente el significado de cada

término para hacerlo comprensible a los lectores ajenos al contexto geográfico de Aragón; y, segundo, que nuestro autor ambienta «en Aragón unas historias que no son necesariamente aragonesas»¹⁴³. Del mismo modo, según Enguita Utrilla, Sender tampoco refleja con exactitud los fenómenos sociolingüísticos de «la expresión popular». Ni la plasmación del medio rural aragonés se lleva a cabo con éxito. Puesto que tanto el léxico agrícola o ganadero, como el habla popular corresponden también a otras áreas lingüísticas, y no logran caracterizar a los personajes campesinos, ni sus modos de vida. Respecto a lo primero, el hecho de que aclare el significado de algunos vocablos, no explicaría, a mi modo de ver, la falta de espontaneidad si la hubiera, porque la preocupación lingüística es propia del autor en otras ocasiones, como cuando reflexiona sobre la etimología de algunos términos. Además, esas breves glosas explicativas introducidas por Sender en el texto que, para Utrilla, son síntoma de una inadecuada «selección e integración de dichos elementos lingüísticos regionales»¹⁴⁴, a Negre Carasol, en cambio, se le antojan como una prueba del «dominio absoluto de la modalidad dialectal que pretende reflejar en la obra»¹⁴⁵. En cuanto a lo segundo, el uso del habla popular creo que es una reminiscencia estilística del pretendido realismo expresivo generalizado en las novelas comprometidas de los años treinta. En todo caso, Sender no caracteriza a sus personajes por el lenguaje, sino por sus actos o costumbres. Por ejemplo, los campesinos, para quienes la palabra «acta» tiene un valor «notarial y jurídico», se singularizan, entre otras razones, por no destruir sus papeles.

De todas las voces aragonesas, es significativa la aparición de una: la "falsa" o desván. Al llegar a la paridera, los cazadores encierran al monstruo en «un cuarto de la falsa, sin ventanas, y como no había llave atrancaron la puerta con un madero» (pág. 65). A José Luis Negre Carasol le llama la atención el carácter antropológico de esta voz aragonesa. Pues, según Lisón Arcal, el desván es un

¹⁴³ J. M^a Enguita Utrilla, "El aragonesismo lingüístico en Ramón J. Sender", art. cit., pág. 209.

¹⁴⁴ Ibid., pág. 207. Incluso opina que Sender «no da muestras de gran maestría» al hacer uso de los aragonesismos menos difundidos.

¹⁴⁵ José Luis Negre Carasol, "Aragonesismos en *El lugar de un hombre* de Ramón J. Sender", *Letras Peninsulares*, núm. 14/1, primavera de 2001, pág. 74. Señala también como otra posible causa de tales explicaciones léxicas el hecho de que la obra se publicase primero en México, ibid., pág. 53.

lugar poco frecuentado por el hombre, dado que ocupa el lugar más alto de la casa. Esto propicia su conexión con las creencias en seres fantásticos (brujas y fantasmas): «la *falsa* es algo así como el espacio entre el cielo y la tierra, lo que le confiere un carácter de transitoriedad o de *liminalidad*»¹⁴⁶. Tal vez Sender juegue con esta connotación antropológica del término "falsa" porque, cuando encierran allí a Sabino, para los cazadores el personaje vive un momento de tránsito entre ser un monstruo y ser un fantasma o un hombre.

En *El lugar de un hombre*, apenas hay presencia del lenguaje popular, y tan sólo aparecen dos refranes; uno, al inicio: «"cu-cut", "cu-cut" el dos de mayo Santa Cruz» (pág. 3) —Enguita Utrilla registra otra variante «"Puput, Puput, el tres de mayo, Santa Cruz"»¹⁴⁷—; y otro, puesto en boca del pastor: «en el valle "la verdor llamaba a la frescor y la frescor llamaba al aire"» (pág. 63). En cambio, el diálogo es abundante. Cabe argumentar, además, que el autor juega con la luz y la sombra: por la noche suceden las acciones relacionadas con lo misterioso y todos creen que las sombras de la noche son aprovechadas para cometer el asesinato de Sabino. Y aparecen varios segmentos narrativos de una gran plasticidad: «Al fuego, los rostros castigados ya por la jornada de sol y de aire montañés, parecían de cobre. Unas discretas ojeras azules denotaban la fatiga en el rostro de don Ricardo, que no era bronceado sino rosáceo» (pág. 65). Tiene asimismo gran plasticidad la descripción de Sabino, una vez se ha instalado en la aldea: «Su cara parecía de madera y en los lugares donde había tenido la barba, la piel estaba blanca y fina. El resto del rostro aparecía oscuro, plomizo, curtido por el sol y el viento» (pág. 105).

Si tuviéramos que elegir una palabra para definir la escritura de Sender, en mi opinión, sería naturalidad. Marcelino C. Peñuelas destacó como propiedades más significativas del estilo de nuestro autor la precisión, la sobriedad y la

¹⁴⁶ Ibid., págs. 60-61. J. C. Lisón Arcal, *Cultura e identidad en la provincia de Huesca*, op. cit., págs. 53-54.

¹⁴⁷ J. Ma Enguita Utrilla, "El aragonesismo lingüístico en Ramón J. Sender", art. cit., pág. 201, nota 58. J. L. Negre Carasol, "Aragonesismos en *El lugar de un hombre* de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 58, ha anotado otro refrán que contiene esta expresión onomatopéyica:

«Pa Semana Santa, el cucut canta,
Si no canta, u está muerto,
u está en Francia».

sencillez: «En la prosa narrativa de Sender, la sobriedad se une a la sencillez y claridad. Lo vital y directo se impone a lo conceptual y figurativo»¹⁴⁸. Rasgos que pueden aplicarse a la totalidad de su obra. Una apreciación que le confirmó el propio escritor: «El estilo es una proyección inmediata y directa de la estructura», «[t]rato de ir directamente a las cosas. [...] Cada hecho pasional, o sensual, o sentimental, o intelectual, tiene una manera directa y exclusiva y propia de ser dicho»¹⁴⁹. En opinión de Peñuelas, no habría una gran evolución en el estilo del escritor aragonés. Tan sólo varía en matices propios del paso del tiempo.

OTROS ASPECTOS

Un procedimiento narrativo habitual en Sender es la reescritura. Donatella Pini recopiló once textos de nuestro autor¹⁵⁰ publicados entre 1930 y 1934. Algunas ideas, motivos o fragmentos de este grupo de escritos están entretejidos en *El lugar de un hombre*. Aunque no vamos a detenernos en todos ellos, comentaremos varios que resultan interesantes, comenzando por la figura del dulero. Recordemos que el padre de Sabino era dulero. Y que el origen social del personaje es un signo más —el primero— de su marginación. El narrador explica qué suponía ser dulero en una aldea: «se nombraba casi siempre al que no servía para nada. Un vecino le daba un mulo cojo, el otro dos cabras, otro su cerdo enfermo. A veces se reunía un rebaño de treinta o cuarenta animales y el dulero los llevaba a pasear y a pacer» (págs. 86-87). Pues bien, Sender ya había expuesto este asunto en "La dula de Coscollano". El escritor oscense en este artículo —publicado en *La Libertad* (1932), y luego en *Proclamación de la sonrisa* (1934)— ironiza, con espíritu crítico, sobre la política de la Segunda República, hilvanando sus ideas con un «cuento forestal». Cuento protagonizado por el dulero de Coscollano. La similitud con nuestra novela está en la explicación sociológica de esta profesión. Deshonrosa

¹⁴⁸ Marcelino C. Peñuelas, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Editorial Gredos, 1971, pág. 233.

¹⁴⁹ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., págs. 223, 226.

¹⁵⁰ Donatella Pini agrupa los once textos en la sección "Materiales", en Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., págs. 373-407. Para las citas de estos artículos seguiré esta edición.

para la comunidad. Grata, a veces, para el individuo porque entra en contacto con la naturaleza: «El dulero es un poco el criado de todas las cocinas de grandes cadieras y el emperador de todos los establos de succulentos pesebres. A veces es un bufón, y a veces —en las cañadas, entre las carrascas—, un rey» (pág. 388). Al trasladar este asunto a la novela, nuestro autor acentúa la burla y el menosprecio que suscita esta figura en la aldea, y desecha el alcance político del artículo periodístico.

El motivo del cigüeñato caído del nido por la fuerza del viento había sido relatado en "La cigüeña en el Ayuntamiento". El escritor mantendrá la idea sostenida en el artículo. Como vimos, la intención de Sender consistía en resaltar, cuando sus actuaciones fueran libres e independientes, algunas cualidades del órgano municipal. La novela conserva los elementos básicos del artículo. Por ejemplo, que el cigüeñato sea trasladado al salón de sesiones, o que se ocupen de alimentarlo, y de construir un andamio que permita subir al repalmar para depositarlo en su nido. Si bien los detalles han sido amplificados. Comparemos los fragmentos que relatan la devolución del cigüeñato al nido en los dos textos:

El día que se devolvió el cigüeñato al nido la plaza estaba llena de gente, y entretanto las dos cigüeñas planearon sobre el Ayuntamiento y la iglesia sin prisa y sin inquietudes. El Ayuntamiento en pleno ocupaba el balcón de la Casa Consistorial y los concejales llevaban camisa limpia.

("La cigüeña en el Ayuntamiento", art. cit., pág. 387)

Parece que Sender utiliza, en la novela, el esqueleto narrativo del artículo para armar la descripción de este acontecimiento público, incluida la aprobación de la actuación del ayuntamiento con la cigüeña —y, por extensión, con Sabino—. Da la sensación de que nuestro autor se deleita en el detalle porque ha cambiado el registro. El autor ha convertido un texto periodístico en un texto literario:

Los concejales llevaban las camisas limpias, casi azules de blancura almidonada, la chaqueta colgada de un hombro. [...] La plaza iba poblándose. [...]

Las cigüeñas adultas, que estaban en el nido, se lanzaron al aire y comenzaron a planear sobre la plaza. [...]

Las cigüeñas se limitaban ahora a volar alrededor de la torre, lo que demostraba que habían visto al hijo y no perdían detalle de cuanto con él se hacía.

El alguacil llegó fácilmente a lo alto del andamiaje y dejó al cigüeñato en el saliente en el que estaba instalado el nido. El cigüeñato se estremeció, agitó las alas y fue a reunirse con sus padres. Los campesinos, desde abajo, miraban en silencio. La mañana esplendía en las camisas blancas.

(*El lugar de un hombre*, op. cit., págs. 190, 194-195).

La historia del narrador acerca del hecho de colgar esquilas a los buitres apareció primero en *Imán*, como una anécdota del protagonista y, un poco más tarde, en dos artículos. El primero, "El buitre en la ex corte", fue publicado en *La Libertad* (1932). Sender incluyó este texto con algunas modificaciones, y con el mismo título, en *Proclamación de la sonrisa* (1934). La aventura relatada es prácticamente la misma, aunque en *El lugar de un hombre* está contada con más pormenores. Sólo hay cambios gramaticales. En *Imán* y en el primer artículo se narra en tercera persona, en los otros dos textos en primera persona. En *Imán* esa audacia de los chicos causa aprobación y regocijo en los demás; en *El lugar de un hombre* genera una «especie de admiración cómica». Por el contrario, en los artículos, provoca recelo en los campesinos.

En todos los casos es común la inocencia de este juego con el cual los chicos se sentían superiores al animal. Porque salían vencedores de una auténtica lucha. El buitre tendría que llevar siempre consigo el «signo vergonzante de la derrota», el «signo de la esclavitud». Así lo transcribe Sender en *Imán*. «Cuando algún buitre se le acercaba lo suficiente, se lanzaba sobre él. Necesitan correr unos diez metros antes de alzar el vuelo y entretanto lo atrapaba, luchaba a brazo partido y cuando conseguía colgarle la esquila al

cuello lo soltaba»¹⁵¹. Idéntica sensación de desafío físico se desprende del relato en *El lugar de un hombre*:

Cuando llegaban los buitres y se acercaban lo suficiente salíamos y nos lanzábamos sobre ellos. Los buitres no pueden echar a volar inmediatamente; necesitan correr un trecho, con las alas desplegadas, [...]. Se defendían a aletazos y más de una vez sus uñas nos destrozaban el pantalón o la camisa. Pero uno de nosotros se ocupaba de colgarle la esquila apretando el tirante de cuero [...] lo bastante para que no pudiera quitársela ya mientras viviera. Luego soltábamos al animal, que huía sonando el cencerro por los aires¹⁵².

Da la impresión de ser un dato autobiográfico. El autor se lo confesó a Peñuelas¹⁵³. Sin embargo, Mainer tiene sus dudas sobre la veracidad de la historia. Ya que observa en esta escena «una curiosa similitud con la que Pío Baroja atribuye a los muchachos Shaguit y Errotachipi, de Vera de Bidasoa, que concluye con el susto de unas beatas que creen que los buitres con campanas son ánimas del purgatorio»¹⁵⁴. En cualquier caso, a mi juicio, la finalidad de esta historia en las novelas es distinta a la de los artículos. Con esta aventura, Sender pretende ilustrar un recuerdo feliz de la infancia de cada protagonista —Garcés y Viance—. Mientras que en los artículos forma parte de una metáfora: la República como causa de la descomposición del «viejo espíritu y el viejo "intelecto"» (pág. 382). El final de una época y el inicio de otra:

En otros pueblos, otros chicos que también ponían esquilas a los buitres [...] comienzan ahora a intervenir en la vida social y a ser alguien. Se sacan la España nueva de las entrañas, de los brazos, de las vísceras no contaminadas y representan la negación de las fiebres cerebrales y de los decadentismos que —con alguna excepción— los hombre del 98 incorporaron a «lo nacional».

("El buitre en la ex corte", pág. 383).

¹⁵¹ Ramón J. Sender, *Imán*, op. cit., pág. 305.

¹⁵² Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 41.

¹⁵³ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., págs. 120-121.

¹⁵⁴ J.-C. Mainer, "El territorio de la infancia y las fuentes de la autobiografía senderiana", art. cit., pág. 151, nota 27. Mainer hace referencia a un capítulo —"El milagro de la campana"— de la novela *Nuevo tablado de Arlequín* (1917).

Por tanto, esta historia sirve para dar una pincelada lírica a las novelas, y oculta una nota crítica sobre la política del momento en los artículos.

También nos interesa el ya citado relato acerca de la naturaleza milagrosa del Cristo. Si examinamos la versión periodística comprobaremos, de nuevo, que el autor se vale de la materia cultural de Aragón para abordar juicios críticos con carácter político. Tales juicios perduran en los textos narrativos que incorporan este tema. Sender elabora dos versiones sobre la leyenda que cuenta el origen del Cristo. Una, más reducida, está integrada en el capítulo XV de *La noche de las cien cabezas*:

Los ángeles llegaron a la cabaña en la figura de caminantes. Pidieron un leño y comida para quince días y se encerraron en un cuarto, tirando después la llave por la ventana enrejada. Al cabo de ese plazo, los campesinos rompieron la cerradura y entraron. El Cristo estaba esculpido, la comida intacta y la habitación desierta. Los ángeles habían volado después de realizar su obra¹⁵⁵.

La otra composición de la leyenda corresponde a *El lugar de un hombre* y es bastante más extensa. El novelista es más sutil. Sin llegar a nombrar a los ángeles, del texto se desprende que los escultores, en realidad, no eran tales caminantes:

Un día aparecieron en el pueblo dos caminantes. [...] hacían imágenes y el cura les preguntó si querían hacer un Cristo para el templo. Ellos se mostraron dispuestos y pidieron como única retribución la comida durante treinta días. [...]

Fueron pasando los días. Nadie veía a los artífices, pero los oían cantar y sus voces eran tan dulces que el sacristán que les llevaba la comida se quedaba oyéndoles extasiado. [...] Por fin y en vista de que dentro no se oía ruido ninguno abrieron la puerta y entraron. En el centro del taller se alzaba el Cristo clavado en su cruz, pero el taller estaba desierto. Las ventanas, con sus fuertes

¹⁵⁵ Tomo la cita de la sección "Materiales", en Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 404. Este fragmento de *La noche de las cien cabezas* apareció con variantes en el artículo "Un Cristo tallado por los ángeles", *La Libertad*, 19 de agosto de 1934.

rejas, no habían sido forzadas. La puerta, tampoco. En el suelo, acumulada en un rincón, estaba la comida intacta [...]¹⁵⁶.

Este origen milagroso del Cristo origina el tipo de promesas que hizo Antonia (asunto que quedó comentado). En los dos textos observamos que Sender no aprueba estas supersticiones. No obstante, en *La noche de las cien cabezas* deja entrever cierta idealización del medio rural que no se percibe en *El lugar del hombre* (1939). Esto es lo que escribía nuestro autor en 1934: «el idiotismo aldeano, [...] cuando se produce íntegramente es mucho menos insensato que el idiotismo de la ciudad» (pág. 406).

Hay que reseñar otras dos cuestiones. La primera es que la creencia popular a cerca de las flechas convertidas en rayos fue apuntada por Sender en "La sierra niña". El informante no es un pastor sino un santero: «nos enseñó una flecha del neolítico, diciéndonos que era un rayo apagado, y otras flechas de metal —¿de Carlomagno?—, diciendo que eran centellas apagadas también. Las había hallado metidas entre la roca» (pág. 393). La segunda es el motivo del circo. En "Seis reales de risa" —*La Libertad*, 1932— el autor aúna dos juicios comprendidos en *El lugar de un hombre*. La risa como signo de «gravedad» o de «estupidez» y el circo como lugar del absurdo. Este germen le vale al escritor oscense para crear, en la novela, una concisa sátira del fascismo en la ya comentada secuencia del circo.

Dada la cantidad de textos refundidos en *El lugar de un hombre*, o que, al menos, sirven de inspiración para determinadas secuencias, parece claro que esta novela no es plenamente un producto del exilio. Queda pues reforzada la tesis que sostuvimos al inicio del capítulo, según la cual Sender meditó con mucho cuidado este proyecto antes de salir de España. También parece claro que, aun cuando en *El lugar de un hombre* se vislumbran temas de futuras obras, hay un afanoso trabajo de elaboración de escritos previos. Sender hizo un esfuerzo por recapitular su labor anterior, tanto del ámbito del periodismo, como del ámbito de la literatura.

¹⁵⁶ Ibid., págs. 136-137.

Por último, es oportuno mencionar uno de los primeros cuentos publicados por Sender, "Las brujas del Compromiso" (*La Tribuna*, Madrid, 1919). La crítica se ha detenido, en numerosas ocasiones, en la obstinada revisión textual que solía hacer nuestro autor. A menudo, cuando Sender escribe, vuelve a su obra, de la que parte una y otra vez, agrupando narraciones y a veces novelas, integrándolas en otras tantas, o transformando en nuevos textos aquellos que ya fueron publicados con otro título.

No obstante, en este apartado, hemos prestado menos atención a la evolución de la técnica empleada por Sender. De manera que, salvando las distancias entre este cuento de juventud y la novela que nos ocupa —obra de madurez—, nos fijaremos en varias analogías existentes entre ambos escritos. La razón de este análisis es ver cómo el autor usará, para determinados contenidos, similares procedimientos técnicos, que pueden observarse desde sus inicios como escritor. Al ser el tema de las brujas de carácter antropológico, viene a propósito de nuestro estudio. Para ello, compararé este cuento fantástico con la secuencia de *El lugar de un hombre*, donde el narrador, mientras se riega el soto, coincide con «la bruja» Ana Launer.

En "Las brujas del Compromiso" se narra un insólito suceso experimentado por un joven escritor quien, debido a la soledad, pasea, montado en un burro, por los alrededores de Caspe. Al llegar al convento de los caballeros de San Juan, se encuentra con una vieja pordiosera (a quien conoció antes) que presencia el entierro de la Nazarieta, la última bruja de aquellas que asistieron al Compromiso de Caspe. El narrador termina alejándose algo temeroso de ese lugar. Sender, al redactar este cuento, se remonta a la leyenda surgida en torno al acceso a la corona de Aragón de Fernando de Antequera, y el papel decisivo de San Vicente Ferrer. El decadentismo y las reminiscencias modernistas de este cuento, en opinión de Ressayre, responden al propósito de Sender de satisfacer el gusto del público lector de aquella época¹⁵⁷. No es ese el caso cuando escribe *El lugar de un hombre*, momento en que las ideas literarias y las

¹⁵⁷ Jean-Pierre Ressayre, "Ramón Sender, escritor primerizo («Las brujas del Compromiso»)", *Revista de la Universidad Complutense*, núm. 108, 1977, págs. 249-261.

creencias del autor están bien consolidadas. Ramón J. Sender concibe que, en su narrativa, ciertas nociones antropológicas son favorables para asentar reflexiones de cualquier índole, sobre todo de carácter moral.

Jean-Pierre Ressot al analizar este cuento fantástico, que caracteriza por su «filiación neorromántica», observa cómo el autor logra mantener la tensión narrativa entre el componente imaginario —el terror del burro o el entierro de la bruja Nazarieta— y el componente realista —la narración en primera persona, con tintes de autobiografía, y los datos históricos referentes al Compromiso de Caspe—. Una tensión fundamental en todo relato fantástico, que debe terminar con cierta ambigüedad. Hay una serie de elementos que, por su simbología, sirven de enlace entre esos dos niveles discursivos: la vieja pordiosera, el burro, el castillo/convento y la niebla. El fragmento de *El lugar de un hombre* presenta ese mismo procedimiento técnico. Narrado en primera persona el personaje se dispone a regar el huerto (el plano de la realidad), cuando se produce la aparición de la bruja, y las extrañas reacciones del mulo (el plano imaginario). La novela contiene también ese tipo de enlaces: el silbido de la lechuza, Ana Launer, el mulo y el cementerio.

La alternancia entre humor y terror revelada en el cuento, sostiene la tensión narrativa, y la verosimilitud del relato —«Quería reírme, pero me acordé de las inquietudes de Carrere el diablo, y me puse serio»—. El humor en la novela, aun siendo menos efectista que en el cuento, también está presente en la anécdota, con la que Sender viene a decir que intentar racionalizar algunos hechos es inútil: «La lógica se rompe y nos reímos o nos indignamos. En aquella ocasión yo me reía. Pero cuando el orden natural se invierte del todo no basta con la risa ni con la indignación» (págs. 18-19).

No obstante, Sender trata de crear una atmósfera de misterio similar en ambos casos. Así, la descripción en el cuento de la aparición de la vieja bruja es la siguiente: «por una portezuela inverosímil de *un recoveco no menos negro* y un poco más misterioso, apareció un montón de harapos, entre cuyas dobleces se dibujaban *dos manos ocrosas y un venerable rostro* de madre y bisabuela,

de bruja mística [...]»¹⁵⁸. De igual modo, la descripción en la novela del hallazgo del mulo comienza así:

Un aire caliente envolvió mi cabeza. Sentí en la nuca ese hormigueo frío del terror. Mire hacia arriba y no vi nada. A mi espalda estaba el muro. [...]. Con esfuerzo me volví y encontré en la sombra del muro, [...], *una cabeza de mulo, negra, de grandes ojos inmóviles. [...] Aquella cabeza asomaba por una ancha grieta del muro con cierta simple obstinación*¹⁵⁹.

Finalmente, otra característica común a los dos textos es que la acción gira en torno a tres personajes: el narrador, el borriquillo, la vieja pordiosera (en el cuento); el narrador, el mulo, Ana (en la novela). En conclusión, Sender se sirve de una serie de creencias populares a las que accedió en su juventud, influido por la transgresión modernista, para más tarde, explotar esa vía literaria y transmitir muchas de sus ideas sobre la realidad del hombre. Tal vez el escritor no tuviera presente este cuento cuando creaba la novela. Pero, sin duda, son llamativas las analogías en la técnica narrativa de ambos textos.

¹⁵⁸ Ramón J. Sender, *Primeros escritos (1916-1924)*, edición, introducción y notas de Jesús Vived Mairal, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993, pág. 45, la cursiva es mía.

¹⁵⁹ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 20, la cursiva es mía.

II.
México y Aragón: espacios vitales y literarios

La etapa mexicana de Sender abarca el período comprendido entre 1939 y 1942, y se cierra con la publicación, en el año 1942, de *Crónica del alba* y *Epitalamio del prieto Trinidad*, esta última por la editorial Quetzal¹⁶⁰. Editorial fundada por el escritor con la ayuda económica de Miguel Ángel Asturias. Ese mismo año Sender abandona México, gracias a una beca de la Guggenheim Foundation, para instalarse definitivamente en Estados Unidos. País al que llegó desde Francia, en 1939 —a principios de marzo se embarcó en el *U. S. Manhattan*¹⁶¹—, y en el que residirá hasta su muerte en enero de 1982. Estas dos novelas son el testimonio del destierro del autor. Muestran las impresiones y sensaciones, suscitadas durante el proceso de adaptación a las nuevas circunstancias de su condición de exiliado.

En *Crónica del alba*, Ramón J. Sender se traslada a España, a su infancia en tierras de Aragón. La obra es un ejercicio de regresión. La mirada del autor se vuelve hacia un pasado espacial y temporal. Pero, en esa mirada, está muy vivo su presente como hombre vencido, como exiliado. De *Crónica del alba* puede destacarse, entre otros aspectos, cómo la escritura hace visible la fractura vital causada en Sender por la guerra civil y el posterior desarraigo. Un desasosiego confesado, con cierta resignación, a José Manuel Blecua, cinco años después de la aparición de esta novela:

Aquí se vive del recuerdo y de la esperanza (hemos perdido el presente) [...]. Yo no he tenido nunca tanto bienestar material como el que tengo aquí, pero es triste llegar a convencerse de que se puede poseer el mundo entero sin lograr el menor reposo interior ni la gozosa sensación de estar firmemente en el centro de su destino¹⁶².

¹⁶⁰ La información al respecto de esta editorial ha sido investigada por J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., págs. 406-407: «Sin colaboradores, sin infraestructura y con el creciente deseo de abandonar México, Ramón J. Sender se avino a vender la editorial». El proyecto de los nuevos dueños —Bartolomeu Costa-Amic y Julián Gorkin, entre otros— era «publicar obras bilingües (español-francés)». Dicho proyecto fracasó y Quetzal S. A. terminó desapareciendo en 1942.

¹⁶¹ Ibid., pág. 399.

¹⁶² Carta de Sender a José Manuel Blecua, 29 de noviembre de 1947, en J.-C. Mainer, "Para la historia cordial del exilio (correspondencia entre R. J. Sender y J. M. Blecua, 1947-1954), en J.-C. Mainer, J. Delgado, J. M^a Enguita (eds.), *Los pasos del solitario*, op. cit., pág. 191.

Observaremos que la materialización de la escritura es un exorcismo contra el dolor de la ausencia y el sentimiento de soledad. Pues, a la pérdida de su primera mujer, Amparo Barayón, y de su hermano Manuel —fusilados durante la guerra civil—, se une el obligado abandono de su país, la separación de sus hijos Ramón y Andrea, y de su tercer hijo, Enmanuel —fruto de una fugaz relación con Elisabete de Altube, durante la estancia del novelista en Francia—. En 1939 Sender llegó a Nueva York. Allí conoció a Julia David, quien se haría cargo de Ramón y de Andrea, hasta que el escritor, una vez se hubiese acomodado en México, pudiera llevarlos consigo. Lo que en principio iba a ser una acogida pasajera de los niños, se convirtió en una convivencia permanente. Nuestro autor explicaría, en las confidencias a su gran amigo Joaquín Maurín, de forma un tanto confusa, porqué no quiso o no pudo vivir con sus hijos. Principalmente, actuó movido por el deseo de protegerles, justificando dicha separación con la idea, que llegó a obsesionarle, de sufrir la persecución de los comunistas:

[...] Julia, no puede tener hijos y tiene a los míos como si fueran suyos. Yo me resigné hace años por diversas consideraciones (la más importante es demasiado romántica para decirla y no la he dicho a nadie aunque la tengo escrita en un largo documento donde cuento muchas cosas y encerrada en una caja de un banco en Wall Street cuya llave —única— arrojé en 1940 al río Hudson). En ese documento digo porqué los rusófilos —por orden de Moscú— se propusieron acabar con algunas personas, entre ellas yo. A las otras las mataron, después de la guerra. Conmigo no se atrevieron pero podía ser que intentaran algo —me amenazaron dos veces concretamente—. En caso de que ocurriera *algo* no quería que mis chicos sufrieran un nuevo *shock* después de haber conocido tantos en la guerra civil. [...] No perdonaré nunca a los comunistas que me hayan privado de una de las satisfacciones más legítimas de la vida: vivir con mis hijos¹⁶³.

¹⁶³ Carta de Sender a Maurín, 19 de enero de 1955, en Francisco Caudet, *Correspondencia Ramón J. Sender-Joaquín Maurín (1952-1973)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1995, pág. 191.

La soledad, el desarraigo, el hecho de llevar una vida errante —desde que salió de España, el escritor oscense, se va desplazando de un lugar a otro: Francia, Estados Unidos, México, Guatemala— influyen en la creación de *Crónica del alba*. Esta obra, según ha observado Eduardo Godoy Gallardo, tiene algunos rasgos comunes a las novelas de otros autores de la diáspora (Arturo Barea, José Blanco Amor, Clemente Cimorra), en las que: «existe una clara identidad entre narrador, autor y protagonista, a la vez que espacio y tiempo perdidos se convierten en la médula de la trama»¹⁶⁴. Como decía, *Crónica del alba* es la primera novela indicativa del desgarró interior experimentado por Sender. Si bien el dolor se percibe sólo en el marco textual, debido al aparente optimismo que subyace en la novela, y que oculta el trauma, contrarrestándolo con la creación de un paraíso infantil. No obstante, es la primera vez que el autor aragonés revela sus sentimientos y relata situaciones de su vida, con un tono tan intimista —si excluimos los retazos sobre su adolescencia integrados en *El lugar de un hombre*—. Un cambio que llamó la atención de José Antonio García Fernández, quien resaltó cómo, tras la guerra, desaparece la proyección de futuro, de progreso en la obra de nuestro autor, y da inicio la etapa de regreso. O cómo el idealismo y la esperanza que desprendían sus textos antes de 1938, se tornan, con el tiempo, en melancolía, escepticismo y amargura. José Antonio García al examinar dicho cambio, condensa sus repercusiones literarias bajo la expresión «mito del regreso» —un mito que sería transversal a la obra senderiana—, y distingue siete dimensiones¹⁶⁵.

En mi opinión, es a partir de 1942, con la aparición de *Crónica del alba*, cuando se presenta con mayor claridad la transformación del escritor. Tres de las siete dimensiones, citadas por García Fernández en su artículo: cósmica y trascendente, psicológica, territorial, cultural, literaria, política y fisiológica, pueden apreciarse con facilidad en la novela. En primer lugar, la dimensión

¹⁶⁴ Eduardo Godoy Gallardo, "La búsqueda de un tiempo y un espacio perdidos en la novela del exilio republicano", en J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo (eds.), *La España exiliada de 1939*, op. cit., pág. 520.

¹⁶⁵ José Antonio García Fernández, "Exilio y retorno: el mito del regreso en la obra de Ramón J. Sender", en J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo (eds.), *La España exiliada de 1939*, op. cit., págs. 469-487.

territorial, concretada en el «regreso a Aragón». Prueba de ello es que gran parte de los textos de Sender remiten o trasladan al lector a tierras aragonesas. Clemente Alonso Crespo también hace hincapié en la importancia de las raíces para nuestro escritor, y delimita aún más este regreso, refiriéndose a Huesca como la «uterina tierra madre» del novelista: «Consiste esta especie de "mito del eterno retorno senderiano" en situar determinadas acciones de sus novelas en lugares plenamente identificados con la geografía de la provincia de Huesca»¹⁶⁶.

En segundo lugar, al analizar *Crónica del alba*, José Antonio García destaca significativamente la dimensión literaria, que agrupa cuatro vías en torno al «regreso». Por una parte, se sitúa el «regreso temático». El hecho de rehacer el pasado personal, recuperando la infancia, es un síntoma de evasión del presente por parte del escritor. García Fernández señala, por otra parte, el «regreso técnico». Las narraciones en primera persona abundan en la obra de Ramón J. Sender, siguiendo sus argumentos, no sólo por evidentes razones técnicas —atraer al lector y dar veracidad al relato—, sino que también influiría en este uso el componente catártico. El autor aragonés, por tanto, recurre a la autobiografía porque puede ser

manifestación de una necesidad terapéutica a través de la escritura. El escritor necesita conjurar episodios terribles de su pasado, lo que le lleva a indagarlo, a intentar comprenderlo. Explicándonoslo, se lo explica a sí mismo. Por eso se dirige al lector, instancia necesaria para la confesión. [...] Ajeno al esteticismo, la literatura es para él realidad, vivencia, terapia, exorcismo¹⁶⁷.

En cuanto al «regreso textual», es un rasgo típico de Sender experimentar con los géneros. En su escritura advertimos cierto eclecticismo. Su visión literaria no está sujeta a normas. Se percibe cómo ensaya en los textos, mezclando lo lírico con componentes novelescos y con técnicas propias de la

¹⁶⁶ Clemente Alonso Crespo, *Tierras oscenses en la narrativa de Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1992, pág. 2.

¹⁶⁷ J. A. García Fernández, "Exilio y retorno: el mito del regreso en la obra de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 481.

dramaturgia. Por ello, es habitual que intercale en sus obras «diálogos, poemas propios y ajenos, coplas populares más o menos retocadas, sugestionado por la tentación escénica o por un lirismo evocador»¹⁶⁸. La dimensión literaria se completa con el «regreso intertextual». Autores admirados o afines a Sender, como Cervantes, Baltasar Gracián o Santa Teresa de Jesús en el caso de esta novela, cruzan muchas de las páginas de su obra.

Por último, el profesor García Fernández indica la relevancia de la dimensión psicológica. Escribir fue para Sender un acto de liberación y de compensación frente al desarraigo y la añoranza. El valor terapéutico de la escritura, la «posibilidad de salvación por la literatura», también ha sido resaltada por Patrick Collard, para quien el ciclo de *Crónica del alba* es uno de los mejores ejemplos: «Se trata de la superioridad del autor que se introdujo en su propia obra salvadora y que sabe que la salvación se hace necesariamente por la eliminación de lo que había en él de Pepe Garcés»¹⁶⁹. Y, recientemente, M^a Ángeles Naval ha señalado la misma necesidad del autor en esta primera composición de la serie: «El relato de la propia autobiografía fue un pretexto al servicio de la propia supervivencia moral en 1942». No obstante, en conjunto, la serie completa trasciende este sentido, pues «conlleva la proclamación de una moral nueva: el sentido personal y privado de la responsabilidad histórica contraída por el que escribe»¹⁷⁰.

Ramón J. Sender rememoró en *Nocturno de los 14* (1969) las dificultades de aclimatación a la vida en México, con la perspectiva que le daba el prolongado ostracismo. El hilo que conduce la obra, a medio camino entre la novela y el ensayo, es la imaginaria reunión del narrador con catorce amigos muertos, lo que le permite enunciar diferentes reflexiones. Estos catorce amigos tienen un denominador común. Ya sean o no exiliados, refugiados —o «refugíberos» como aparece en el texto—, fugitivos, emigrados (en la obra se

¹⁶⁸ Ibid., pág. 482.

¹⁶⁹ Patrick Collard, "Escribir para salvarse: un tema en la obra de Ramón Sender", *Revista de Literatura*, núm. 86, 1981, pág. 198.

¹⁷⁰ María Ángeles Naval, "La memoria como pretexto en Sender: sobre responsabilidad verdadera y moral privada", en J.-C. Mainer, J. Delgado, J. M^a Enguita (eds.), *Los pasos del solitario*, op. cit., pág. 131.

dan como equivalentes), los catorce suicidas son «exiliados de la vida». Al leer con detenimiento la obra, se aprecia que el narrador trae a su mente a estos personajes reales no sólo por su condición de suicidas, sino atraído por sus vidas como expatriados, o como marginados voluntarios de las corrientes políticas o sociales de sus respectivos países. Sender deja ver en algunos trazos la tragedia del exilio. Aun cuando han pasado treinta años desde que partió de España, el escritor expresa que el desterrado nunca halla consuelo a su soledad, que no puede olvidar porque eso sería como renunciar a su identidad, y que debe aprender a vivir una nueva vida. Es significativo el hecho de que Sender declare, en esta obra, que la personalidad del exiliado está «escindida», lo cual dificulta la integración en el nuevo medio. Eso mismo le sucedió al propio autor, durante el proceso de elaboración de *Crónica del alba*, al desdoblarse en el personaje de José Garcés.

Para cerrar este apartado, que contextualiza la creación de *Crónica del alba*, mencionaré una última cuestión. Esta novela toca dos temas que adquieren cierto protagonismo en la narrativa contemporánea española a consecuencia de la guerra civil: la infancia y los campos de concentración. Son dos asuntos independientes para otros autores pero que Sender reúne en su obra.

Eduardo Godoy Gallardo ha estudiado la función que desempeña el motivo de la infancia en varias novelas españolas¹⁷¹. Aquellos escritores que vivieron la guerra en el frente y luego sufrieron el exilio (Arturo Barea, Sender), o la represión franquista (Miguel Delibes), llevan a la novela el mundo de la infancia desde un ángulo muy particular: «la recuperación del paraíso». En cambio, los novelistas de la generación del medio siglo (Juan Goytisolo, Manuel Lamana) que abordaron esta temática, lo hacen desde el ángulo contrario: «la pérdida del paraíso». La experiencia de Arturo Barea es la más cercana a la de Sender y eso se refleja en la trilogía *La forja de un rebelde* (1941-1946). *La forja* —el primer libro— comparte con *Crónica del alba* tres motivos que estructuran ambas novelas. Sus autores retroceden a un período de sus vidas muy

¹⁷¹ Eduardo Godoy Gallardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Playor, Colección Nova Scholar, 1979.

concreto: la infancia. Con ello, recobran un espacio vital: Madrid —en la primera novela— y Aragón —en la segunda—. Por último, hay una «imagen querida» en los dos novelistas, cuya presencia prolonga el lirismo de los textos, completando el mundo infantil de sus protagonistas: «la madre» para Barea, Valentina para Sender¹⁷².

Las diversas vivencias en los campos de concentración franceses dieron lugar a una serie de relatos testimoniales¹⁷³. Unos aparecieron inmediatamente. Por ejemplo, *Saint Cyprien plage: campo de concentración* (1942) de Manuel Andújar; *Éxodo: diario de una refugiada española* (1940) de Silvia Mistral; o, por citar algún otro, dos cuentos de Max Aub titulados "Manuel el de la Font" y "Yo no invento nada" —que pertenecen a la obra *No son cuentos*, 1944—. Varios textos tardaron un tiempo en publicarse: *Entre alambradas* (1987) de Eulalio Ferrer fue publicado cuarenta y ocho años después de su escritura «bajo las penurias» del encierro. Estos relatos oscilan entre el testimonio puro y la mezcla de ficción y de realidad. Si bien hay algún escritor que no sufrió el internamiento, pero trasladó esa experiencia a la ficción. Por ejemplo, Mercedes Rodoreda en "Noche y niebla", quien no estuvo en los campos de concentración, pero sí vivió el desarraigo en Francia¹⁷⁴. Esto es lo que hizo Ramón J. Sender en la novela que nos ocupa. Un campo de concentración era un espacio propicio para desarrollar la evasión del personaje y le ofrecía las posibilidades literarias necesarias para establecer un mensaje moral. Por otra parte, quizá la elección de Argelès como lugar donde muere su protagonista también fue un homenaje del novelista a todos los españoles que padecieron el internamiento en los campos de concentración.

La creación de *Crónica del alba* es una consecuencia de la guerra civil que remite al escritor oscense al pasado. En cambio, la redacción de *Epitalamio del prieto Trinidad* es producto de la experiencia de Sender en México. Esta novela es fruto del conocimiento directo de este país —no sólo de las lecturas que

¹⁷² Ibid., pág. 80.

¹⁷³ José M^a Naharro Calderón, "Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria", en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, Aemic-Gexel, 1998, págs. 307-316.

¹⁷⁴ Ibid., pág. 308.

dieron origen tanto a *El problema religioso en México: católicos y cristianos*¹⁷⁵, como al folleto *América antes de Colón*¹⁷⁶—. Nos orienta hacia su presente como exiliado. De acuerdo con esto, Haydée Ahumada Peña determina que el discurso de nuestro autor se ha enriquecido con una nueva expresión. El mundo americano quedará plasmado en el texto fundamentalmente a través del lenguaje: «Enfrentado al distanciamiento y a la ruptura obligada con su destinatario natural, la escritura adquiere una nueva modulación y busca abrirse a la posibilidad de dialogar con otro lector, esta vez, americano»¹⁷⁷. De tal forma que hay dos niveles textuales que articulan la novela. El primero, sería el relativo a la palabra: las voces indígenas, el habla cotidiana y vulgar; las canciones y conjuros de la tradición popular hispana, india y negra. En el segundo nivel se sitúa la lectura que Sender hace del código mítico azteca. El resultado es una creación que revela un alto grado de «sincretismo cultural».

En *Epitalamio del prieto Trinidad* hallamos, sobre todo, una reflexión sobre la violencia y la condición humana. La búsqueda de Sender ante el drama de una guerra no es una búsqueda de verdades absolutas, sino de vías aptas para comprender el comportamiento violento de la humanidad. Para entender porqué el instinto de agresión no ha conducido a la humanidad a su destrucción. Por eso, el autor plantea con un doble fondo cuál es el origen de la «barbarie» y de cuántas formas puede manifestarse. Para ello, contempla la violencia no desde un punto de vista colectivo, sino desde el individual, e intenta reflejar el fenómeno lo más fielmente posible. Ramón J. Sender parte del carácter sagrado de la violencia. El sacrificio representado a través del mito de Xipé Totec, el dios degollado. Culto practicado por los aztecas, por el cual se sacrificaba a un individuo —un rey, un sacerdote real o un esclavo—. El sacerdote se vestía con la piel del sacrificado, simbolizando la resurrección de

¹⁷⁵ Ramón J. Sender, *El problema religioso en México: católicos y cristianos*, Madrid, Cenit, 1928. Primer libro de nuestro autor, con el que, además, se inició el catálogo de Cenit, «una de las editoriales de mayor importancia durante los intensos años de la II República», creada por Rafael Giménez Siles, Juan Andrade y Graco Marsá. En Gonzalo Santonja, *La república de los libros. El nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 39-40. El libro iba precedido de un prólogo apócrifo de Valle-Inclán, escrito por alguien de la editorial.

¹⁷⁶ Ramón J. Sender, *América antes de Colón*, Valencia, Cuadernos de Cultura, 1930.

¹⁷⁷ Haydée Ahumada Peña, "Apropiación del espacio americano en *Epitalamio del prieto Trinidad*", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 42, 1993, págs. 7-11, la cita en pág. 7.

este dios, para propiciar las cosechas¹⁷⁸. Es decir, con la ejecución de este acto sagrado se conseguía la renovación del ciclo de la vida.

La acción de la novela, que transcurre durante la Segunda Guerra Mundial, está situada en una isla/prisión de México. El prieto Trinidad es asesinado muy pronto (capítulo II). Sin embargo, este personaje seguirá estando presente durante toda la narración. Su «fantasma» vive en el miedo de unos pocos presos, en la culpa y el remordimiento de su viuda, la Niña Lucha. También la piel de Trinidad, inflada por los indios —ritual de Xipé Totec—, aparecerá en determinados momentos de la novela con un valor simbólico. Trinidad es un tirano. Es el dictador de la isla. Aunque no puede decirse que ésta sea una novela de dictador, ni que engarce plenamente con la línea abierta por *Tirano Banderas* de Valle-Inclán. Más bien a Ramón J. Sender le interesa poner en marcha una serie de mecanismos narrativos, una vez que con la muerte de Trinidad —del jefe— se da un vacío de poder. La narración se abre a un mundo onírico, mágico que deriva en el caos. Entre los presos se crean facciones que pugnan por el poder de la isla y por la viuda. Esta situación le brinda la oportunidad a Sender de crear una caricatura del fascismo mediante un personaje de origen germano, el Careto. Un personaje grotesco, monstruoso física y moralmente. El Careto pretende hacerse con el poder de la isla en solitario. Se proclama el «macho castrón» y quiere establecer una especie de nazismo que se consolide en toda América. El narrador describe con bastante detalle muchos de los delitos cometidos por los presos. Apreciamos que la mayoría de los crímenes se deben a problemas sociales, como la marginación, o a un falso concepto de decencia establecido en esa sociedad. Estos presos intentan aparentar ser decentes para imitar a la gente de la ciudad, y ello les conduce a la agresión. Por eso, considerando el crimen como un acto particular o concreto, el novelista sostiene que la educación de los pueblos es, en este aspecto, fundamental para evitar determinados delitos. En este sentido, Darío, el maestro de la isla, representa la responsabilidad social. Sender llega así a la

¹⁷⁸ Adela Fernández, *Dioses prehispánicos de México. Mitos, deidades del panteón nahuatl*, México, Panorama Editorial, 1983, págs. 60-62.

siguiente conclusión: la violencia es inherente al hombre y es un fenómeno muchas veces inevitable. Pero, otras veces, sí puede evitarse. No obstante, incluso cuando es inevitable; es decir, cuando se analiza el instinto criminal, como algo abstracto o con carácter de universalidad, Sender es optimista y no renuncia a la esperanza. *Epitalamio del prieto Trinidad* se cierra con la idea de que la salvación de la humanidad a lo largo de los siglos ha sido y será posible gracias a valores morales como la pureza, la inocencia y el amor —encarnados en la virginidad del personaje femenino, la Niña Lucha—. La novela termina con la unión de los «Grandes Señores del Alba», Darío y la Niña Lucha. Ellos serán los encargados de reanudar la vida en la isla y de guiar a presos e indios en un nuevo ciclo.

Sender siempre atribuyó su salida de México a una amenaza o complot por parte de los comunistas, que le impedía progresar profesionalmente. Una conspiración que incluso alcanzaría al presidente mexicano, Lázaro Cárdenas. Francisco Caudet difiere de las opiniones de Francisco Carrasquer¹⁷⁹ y Jesús Vived Mairal¹⁸⁰, quienes dan por cierta esa inquina contra Sender y «conceden crédito a la sospecha de que los comunistas indispusieron al general Cárdenas con Sender». Por el contrario, Caudet estima que tal persecución era más bien imaginaria: «Los comunistas españoles tenían poca ascendencia en el mandatario mexicano quien, por otra parte, estaba asediado por problemas con los refugiados —sobre todo a causa del llamado tesoro del *Vita*— más importantes que hacer la vida imposible a Sender»¹⁸¹.

Parece que el extremado anticomunismo profesado por nuestro autor fue la causa principal de que se mantuviera alejado de determinados grupos de intelectuales españoles. En consecuencia, el escritor aragonés no participaría en proyectos o actividades culturales oficiadas en la Casa de la Cultura Española

¹⁷⁹ Francisco Carrasquer, introducción a Ramón J. Sender, *Imán*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1992, pág. XXIX: «Aparte de que —como después me he enterado— tuvo mala suerte en México por haber caído bajo la presidencia del gran amigo de España Lázaro Cárdenas, a quien indispusieron los comunistas contra Sender, ya entonces, por anticomunista declarado».

¹⁸⁰ J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., págs. 400-402.

¹⁸¹ F. Caudet, introducción a *Correspondencia Ramón J. Sender-Joaquín Maurín*, op. cit., pág. 25, nota 53.

—creada en febrero de 1940 por la Junta de Cultura Española, «organismo que se constituyó en París el 13 de marzo de 1939»¹⁸²—. Pues, según cuenta Vived Mairal, el día de la inauguración de la Casa de la Cultura Española, cuando vio que Carlos J. Contreras (Vittorio Vidali) «se encontraba en el jardín esperando el comienzo del acto inaugural», Sender se marchó¹⁸³. Por lo mismo, tampoco colaboraría en *Romance*, revista «que se declaraba partidaria de una literatura "humana", [...] Para ello reclamaba libertad para crear, que el artista no tuviera que responder u obedecer dictado alguno»¹⁸⁴; ni en *España Peregrina* (1940), creada por la Junta de Cultura Española y dirigida por José Bergamín, José Carner y Juan Larrea¹⁸⁵. Dos fugaces revistas que representaron una valiosa aportación a la cultura española en la emigración:

Terminada la guerra civil, los representantes de los partidos políticos que habían defendido la República desarrollaron una intensa actividad diplomática. Y si, entretanto, muchos escritores se dedicaron a reflexionar sobre los avatares de la guerra y a exteriorizar, por medio de poemas, narraciones o ensayos, la traumática experiencia de su nueva condición de exiliados, no por ello abandonaron la acción política. Hasta tal punto fue así que no es posible separar, en líneas generales, la situación histórica en que se hallaban inmersos los exiliados de la producción cultural que, en esa situación, fueron desarrollando. Las revistas, en la medida en que son tribunas de expresión de grupos unidos por afinidades estéticas o políticas, son un exponente privilegiado de esa relación que se produjo, de una manera particularmente intensa, durante los primeros años del exilio. Tal relación fue remitiendo con el

¹⁸² Francisco Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007, págs. 191, 204.

¹⁸³ J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., pág. 402.

¹⁸⁴ F. Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, op. cit., pág. 145. «*Romance. Revista popular hispanoamericana* (1940-41) fue fundada, a los pocos meses de la llegada de los primeros emigrantes españoles a México, por un grupo de jóvenes escritores y artistas republicanos. Financiada con capital mexicano, contaron, desde un comienzo, con la colaboración de numerosos intelectuales hispanoamericanos»; Juan Rejano, Lorenzo Varela, José Herrera Petere, Antonio Sánchez-Barbudo, Adolfo Sánchez Vázquez y Miguel Prieto fueron sus creadores, *ibid.*, pág. 129.

¹⁸⁵ *Ibid.*, págs. 191, 207-208. De acuerdo con la idea de la Junta de «fomentar el encuentro de los exiliados y, a la vez, de éstos con los mexicanos y americanos en general», *España Peregrina* «se había impuesto la función de informar sobre los actos y las actividades culturales que se estaban realizando en la emigración», *ibid.*, págs. 247-248.

paso del tiempo hasta llegar [...] a la fragmentación testimonial y al lento pero inevitable desvanecimiento¹⁸⁶.

Dejando a un lado las dificultades económicas que sufrió durante estos tres años, y su distanciamiento de otros exiliados españoles (por las razones mencionadas más arriba), Ramón J. Sender quedó fascinado por la naturaleza selvática, por las costumbres y tradiciones de las gentes de México y de Guatemala —donde pasó una temporada durante 1940¹⁸⁷—. El novelista incluiría esta cultura ancestral en varios textos, sin que esto supusiera abandonar su temática habitual. Así, en 1940, publicó un drama titulado *Hernán Cortés*¹⁸⁸ y una obra formada por nueve relatos alegóricos englobados bajo el título de *Mexicayotl* —«que en lengua mexicana quiere decir "canción de Méjico"»¹⁸⁹, según explica el autor en el *Prefacio*—. José Amor observó en el título —cuya traducción más fiel sería «mexicanidad»— una «reminiscencia de la *Crónica Mexicayotl* de Alvarado Tezozomoc», e interpretó atinadamente el libro como «una obra poemática en que al elemento épico, de gestación y violencia, se mezclan numerosos intermedios líricos»¹⁹⁰.

Sender reveló la primera impresión que le causó México en la *Breve noticia* que precede a *El lugar del hombre*, donde, además, anunciaba la impresión de "Tototl o el valle" y "Nanyotl o la montaña" (luego se integraron en *Mexicayotl*):

Escribo abundantemente. Por primera vez en mi vida no hago sino escribir.
En este país bronco y generoso de México, sobre una tierra quemada y bajo un

¹⁸⁶ Ibid., pág. 28.

¹⁸⁷ José Luis Castillo-Puche, *Ramón J. Sender: el distanciamiento del exilio*, Barcelona, Destino, 1985, pág. 128.

¹⁸⁸ Esta obra, transformada bajo el título de *Jubileo en el Zocalo*, fue recordada en el "Prefacio del autor sobre las novelas históricas", Ramón J. Sender, *Obra completa*, Destino, Barcelona, 1976, vol. I, pág. 8, donde dice: «Me sentía obligado a escribirla mientras estuve allí porque los recuerdos de la tierra precortesiana aparecen por todas partes y era esa tierra y ese período el que más me interesaba cada vez que pensaba en Cortés, cuyo genio militar y político me asombraban».

¹⁸⁹ Ramón J. Sender, *Mexicayotl*, México, Ediciones Quetzatl, 1940, pág. 9.

¹⁹⁰ José Amor y Vázquez, "Presencia de México en tres escritores españoles: Jarnés, Moreno Villa, Sender", en Carlos H. Magis (dir.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pág. 83.

cielo de maravilla, escribir tiene la delicia de un juego infantil. Los niños juegan siempre con cosas y con temas simples y universales. [...]

Pasado el choque de las primeras semanas estoy irremisiblemente enamorado de México. Es un amor lleno de gratitud, por su aire, por su cielo, por la cordialidad concentrada de sus habitantes (concentrada como en los campesinos españoles, que cuando se expande es en estallido)¹⁹¹.

Sender sugestionado por las imágenes, por el lenguaje, por las leyendas de la cultura precolombina, recrea en *Mexicayotl* parte de lo aprendido y plantea cuestiones relativas a la divinidad, a la muerte, a la soledad, a la crueldad humana. Como en el relato titulado "El águila". Narración muy breve en la cual un indio fugitivo, pobre y marginado por otros hombres, se refugia en las montañas donde encuentra un nido de águila. Para sobrevivir roba la comida de las crías. El desenlace del relato es que el águila no sólo cazará para sus crías, sino que también lo hará para el indio. Una historia simple y a tener en cuenta por la claridad del mensaje: la denuncia de la falta de sentido humanitario —por el contraste con la generosidad del mundo animal— y del egoísmo predominante en la mayoría del género humano. O en "El zopilote" donde un viejo buitres hambriento devora el cadáver de un hombre asesinado durante una guerra. El narrador resalta el sonido de «los cañones», «las nubes densas de guerra». Con este relato Sender pone de relieve la absurda tendencia cainita del ser humano: «A veces el hombre mataba un lobo, un oso, o simplemente mataba a otro hombre» (pág. 212).

Cabe pensar que la prosa senderiana ha dado un giro hacia América tan sólo porque constituye parte de la realidad del autor. Lo cierto es que, al entrar en contacto con el mundo americano, el escritor oscense tiene la oportunidad de ahondar en materias que ya había abordado. Ramón J. Sender estuvo familiarizado, años atrás, cuando colaboraba en *El Sol*, con asuntos culturales, políticos y religiosos de Hispanoamérica. Los temas de actualidad coparon casi la totalidad de ese trabajo periodístico. Sin embargo, en aquella época las lecturas sobre la conquista española —y sus protagonistas— dejaron huella en

¹⁹¹ Ramón J. Sender, *El lugar del hombre*, op. cit., s/pág.

nuestro autor, quien, a juicio de José Domingo Dueñas, «reconocía episodios censurables en la conquista americana pero salvaba la actuación española en su conjunto y percibía con confesada admiración un cierto empeño heroico en algunos conquistadores»¹⁹². Jesús Vived también se interesó por la atención del escritor hacia Hispanoamérica. Realizó una revisión de los textos diseminados en *El Sol* —reseñas y críticas de libros, editoriales, entrevistas—, en *Nueva España* y en *La Libertad*. Y señaló su nombramiento como «secretario de la sección Iberoamericana del Ateneo de Madrid», en 1931, como un hecho significativo a este respecto. Un cargo que desempeñó poco tiempo (hasta 1932). Esa revisión lleva a Jesús Vived a preguntarse si de no haber vivido el exilio mejicano y estadounidense el escritor aragonés se hubiera dedicado con tanta profusión al mundo americano. Dada la dificultad de hallar una respuesta, Vived se aventura a lanzar una hipótesis: «Lo cierto es que la instalación de Sender en tierras americanas no fue el móvil primigenio de la dedicación de Sender a estos temas»¹⁹³. Hipótesis con la cual coincido, pues, en mi opinión, el escritor de Chalamera se centra en la temática americana, durante los años 1939 y 1942, como resultado de la confluencia entre la continuidad de una tendencia iniciada durante su actividad periodística pasada y su actual situación de exiliado en tierras mexicanas.

Primero en México y luego en Estados Unidos, nuestro autor se ocupa especialmente de la conquista española, con una visión muy personal —un buen ejemplo es *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964)—. La Conquista es el núcleo de *Hernán Cortés*, sin embargo, también puede sugerir una lectura sobre la guerra civil española. Manuel Aznar Soler sostiene que esta obra es

una lectura política «republicana» [...] a partir de una analogía [...] entre los republicanos españoles de 1939 y los indios, vencidos ambos por la España del

¹⁹² J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., págs. 101-102.

¹⁹³ Jesús Vived Mairal, "Sender y América", *Turia*, núm. 27, marzo de 1994, págs. 145-155; y J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., págs. 175-181.

Imperio, de la Inquisición y la Conquista, de la que era heredera entonces la España de la dictadura militar franquista¹⁹⁴.

Efectivamente, si el escritor se embarca en la tarea de elaborar esta creación —al igual que otras obras con fondo histórico— no es por averiguar la verdad histórica, sino sólo porque halla resortes que puede identificar con el presente: «Me interesa lo histórico cuando puedo revivirlo y sentirlo en presente»¹⁹⁵. El autor explicó que afrontaba los libros sobre el pasado «[s]in otros prejuicios en todo caso que los de la verdad y la belleza», entendiendo que la «verdad», cuando se trata de literatura o de historia, no es más ni es menos que un conjunto de «opiniones»¹⁹⁶.

En definitiva, la etapa de Ramón J. Sender en México se caracteriza por ser un período de transición personal, de búsqueda de sí mismo. Un momento de adaptación e integración —aunque esto no sea tan visible en su escritura— a su nuevo entorno y circunstancias. La producción literaria de esos años es abundante —seis obras en tres años—, y en ella se observa cómo continúa escribiendo sobre temas sociales y existenciales, ya sea ambientados en España o en América. O bien cómo, una vez ha interiorizado las últimas vivencias, da forma alegórica a éstas —sobre todo en *Proverbio de la muerte*—. Desde el exilio, el novelista reanuda sus inquietudes. Proseguirá transmitiendo un mensaje de exaltación del sentido humanista, de la dignidad, de la libertad, de la «hombría», expresado de forma recurrente. La curiosidad y el encanto que despierta en Sender la cultura precolombina hace que, unas veces, trasplante a sus narraciones lo ancestral preincaico y, otras veces, haga suyos los mitos y las leyendas de esa época. Una inclinación hasta entonces sólo enfocada hacia lo primitivo aragonés —y, en contadas ocasiones, hacia lo marroquí—, ahora se amplía hacia lo indígena mexicano.

¹⁹⁴ Manuel Aznar Soler, "Hernán Cortés, primera obra dramática del Sender exiliado", en J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo (eds.), *La España exiliada de 1939*, op. cit., pág. 352.

¹⁹⁵ Francisco Carrasquer, "Cuestionario", *Alazet*, núm. 3, 1991, pág. 184. Carrasquer envió el cuestionario a Sender en noviembre de 1966.

¹⁹⁶ Ramón J. Sender, "Prefacio del autor", *Obra completa*, op. cit., pág. 6.

En todo caso, cuando Sender introduce otras materias, relacionadas con la angustia y la soledad del desterrado, lo hace de una forma sutil, ocultándolo mediante la alegoría o el mito. La contienda, sin duda, fue un hecho decisivo a la hora de abordar determinadas cuestiones en los textos de esa primera etapa del exilio. Cómo mirar a otro lado después de haber vivido todo el horror de una guerra: la separación familiar, la muerte de seres queridos, la lucha en el frente, los bombardeos, las traiciones. Es decir, la desgracia de ver la crueldad humana en todo su despliegue. Imposible en un escritor como Sender, en cuya obra imperan las preocupaciones sociales y humanas. Por eso, los problemas morales surgidos de la reflexión sobre el conflicto bélico brotan, desde distintos ángulos, en los textos de estos años. Y todavía, la huella imborrable de la guerra, emerge en sus últimas obras. Aun cuando su prosa no destile odio o rencor, ni la angustia existencial aflore de manera exacerbada, lo cierto es que nuestro autor, como tantos españoles, quedó hondamente afectado por los acontecimientos históricos. No obstante, suele imprimir sus creaciones con una opinión amable sobre la esencia del ser humano, por la tendencia vital que le caracteriza, reservando en sus ficciones un hueco a la confianza en un futuro alentador.

CRÓNICA DEL ALBA

Durante el período comprendido entre 1942 y 1966 Ramón J. Sender publica la parte de su obra más ambiciosa, formada por nueve novelas, que reciben como título general el de la primera novela de la serie, *Crónica del alba*¹⁹⁷. Si atendemos a la correspondencia de Sender con Joaquín Maurín, la obra completa iba a titularse *La jornada*¹⁹⁸. Pues el texto hace referencia a la «media jornada» del protagonista, a su vida truncada por la guerra civil. Sin

¹⁹⁷ Completan la serie los siguientes títulos: *Hipogrifo violento* (1954), *La quinta Julieta* (1957), *El mancebo y los héroes* (1960), *La onza de oro* y *Los niveles del existir* (1963), *Los términos del presagio*, *La orilla donde los locos sonríen* y *La vida comienza ahora* (1966).

¹⁹⁸ Carta de Sender a Maurín, 27 de abril de 1954, en F. Caudet, *Correspondencia Ramón J. Sender-Joaquín Maurín*, op. cit., pág. 152. También en el Prólogo a Ramón J. Sender, *Los cinco libros de Ariadna*, op. cit., pág. 17, hacía alusión a este título: «toda junta formará un considerable volumen de algunos millares de páginas con el título general de *La jornada*».

embargo, con la elección final del título, el autor se decanta por subrayar el valor histórico —crónica— que le ha otorgado al libro. Puesto que la vida del protagonista se cruza en numerosos momentos con la vida —la historia— de España. Además, así subraya la veracidad del relato, una característica muy eficaz para el propósito final de Sender.

Sobre el significado de la serie completa, el escritor contestaría a Marcelino C. Peñuelas lo siguiente: «Es una visión de los primeros cuarenta años de la vida española de este siglo. Pero muy subjetiva, lo que no quiere decir que no esté basada en realidades y experiencias vivas»¹⁹⁹. El término "alba" constituye, para José Rubia Barcia, una «ampliación semántica» de esta crónica de la vida del personaje. El "amanecer" individual tendría un alcance universal, porque el autor hace que «coincida la infancia de Pepe Garcés con la infancia de todos los habitantes de la tierra al comenzar el siglo XX»²⁰⁰.

En lo referente a la clasificación de *Crónica del alba*, podría considerarse ésta, en principio, una novela autobiográfica o una biografía novelada, sobre todo porque el nombre del protagonista, José Garcés, como es bien sabido, coincide con el segundo nombre y el segundo apellido del autor: «Aunque mi nombre de bautismo es Ramón-José, todos me llamaban dentro de casa Pepe y fuera de ella Ramón. Era como una invitación del destino para la esquizofrenia»²⁰¹. Pero ésta sería una catalogación un tanto simplista, debido a sus múltiples niveles de lectura.

Asimismo, en la creación de la novela intervienen tanto los recuerdos de la infancia de Sender en Alcolea y en Tauste, como los elementos inventados. Es más, el escritor aragonés aseguró en varias ocasiones que todo o casi todo lo que contaba en la novela era cierto y autobiográfico. Tal insistencia en esta y otras afirmaciones crearía bastante confusión en torno a algunos datos de la biografía de Sender, hasta que recientemente Jesús Vived Mairal se ocupara de aclarar algunos errores. En este sentido, en carta a José Manuel Blecua, fechada

¹⁹⁹ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 149.

²⁰⁰ José Rubia Barcia, "Réquiem por Ramón J. Sender", en A.A. V.V, *Destierros aragoneses II: el exilio del siglo XIX y la guerra civil*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, págs. 122-123.

²⁰¹ Ramón J. Sender, *Monte Odina*, op. cit., pág. 131.

el 20 de julio de 1947, nuestro autor decía: «*Crónica del alba* [...] no es del todo autobiográfica, aunque hay muchas anécdotas auténticas»²⁰². Y, años después, respondería a Josefa Rivas: «Sí, todo es autobiográfico como le decía antes», «[t]odas las aventuras del libro son veraces. Tengo aún en el dedo pulgar la cicatriz de la herida de la pequeña bala»²⁰³.

A este respecto y debido a la complejidad de la obra, nos centraremos sólo en esta primera novela del ciclo. José Garcés, oficial español del estado Mayor del 42 Cuerpo del Ejército, es encerrado en el campo de concentración de Argelès, a finales de febrero de 1939, donde permanece hasta su muerte, en noviembre de ese año. El estímulo que le mantenía vivo era la esperanza en el triunfo de la República. Creyendo que un día sus conocimientos serán necesarios, Pepe continúa estudiando un manual técnico de fortificaciones. Cuando descubre que los rebeldes —«hombres sin fe»— han vencido, se deja morir. Durante esos diez meses ha vivido obsesionado con los recuerdos de su familia y de su primer amor, en su aldea natal. Refugiado en su pasado, primero transmite sus recuerdos oralmente, para más tarde escribirlos en unos cuadernos. La palabra escrita o hablada tiene el valor de disminuir el dolor, y le da la posibilidad de evadirse de la crudeza que le rodea. Vive día y noche en una agujero hecho en el suelo, «como una mediana sepultura», que le protege del viento. Además, es testigo de cómo todos los días mueren treinta o cuarenta refugiados en esa playa alambrada. José Garcés se resiste a sobrevivir fuera de Argelès porque cree que la única dignidad que le queda es la muerte. Esta idea hace que su amigo piense en una posible locura de Pepe. No es que su comportamiento sea el de un hombre loco. Por extraño que parezca, es un acto de libertad. El protagonista opta por morir porque se resiste a aceptar la obligación de vivir fuera de su país. El exilio supondría para él una «condena» aún peor que la muerte.

²⁰² J.-C. Mainer, "Para la historia cordial del exilio (correspondencia entre R. J. Sender y J. M. Blecua, 1947-1954)", art. cit., pág. 187.

²⁰³ Carta de Sender a J. Rivas, marzo de 1961 y mayo de 1962. En Josefa Rivas, *El escritor y su senda*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1967, págs. 63, 64. Lo mismo le comentó a Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 162: «Todavía tengo la cicatriz del disparo de la escopeta que sucede en el primer volumen. Todo es histórico».

Si bien se puede comprobar —gracias a Vived Mairal, el biógrafo de Sender— que existe una base real en los acontecimientos relatados, la novela se construye principalmente sobre hechos ficticios. El marco textual apoya este argumento. El narrador básico, que el lector identifica inevitablemente con Sender, dice lo siguiente: «Las figuras episódicas y una parte de la atmósfera de la narración me son *desconocidas*» (pág. 9)²⁰⁴. El ejemplo más claro de invención es el hecho de situar al personaje en un campo de concentración, lugar donde el escritor nunca estuvo. No obstante, Sender aún vivía en Francia cuando los republicanos, a partir de enero de 1939 y a raíz de la caída de Barcelona, comenzaron a llegar al país vecino. De manera que tuvo pleno conocimiento de las oleadas de españoles refugiados, y de cómo los hombres eran trasladados a los campos de concentración franceses. Unos campos que fueron emplazados en las playas del sur del país: Saint-Cyprien, Barcarés, Arles-sur-Tech, o Argelès-sur-Mer. Por lo tanto, es posible que Sender —que ya había llegado a Francia desengañado de los comunistas y de las divisiones que se daban entre los republicanos—, colmara, en este período, su desilusión sobre un triunfo cada vez más lejano, casi imposible por esas fechas. Y es razonable pensar que la muerte de Pepe, en un campo de concentración francés, sea una metáfora de la muerte moral de Sender, de aquellos ideales revolucionarios por los cuales luchó durante la República y durante la guerra. Unos ideales sintetizados por el escritor en la palabra «fe». O sencillamente Sender apunta, con el infortunado final del héroe, que vivir el exilio es una forma figurada de morir. Que para él, destierro es sinónimo de muerte. Pero también puede ser una forma de renacer. En este sentido, durante el proceso creativo, habría muerto —metafóricamente— con Pepe y habría renacido con el amigo que sale del campo de concentración.

Jesús Vived Mairal ha elaborado, como dije más arriba, una completa *Biografía* del autor, en la que confirma la veracidad de varios datos novelados por Sender en *Crónica del alba*. El capellán de las religiosas clarisas, Joaquín

²⁰⁴ Cito por la edición: Ramón J. Sender, *Crónica del alba I*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, la cursiva es mía.

Aguilar, impartió clases a Sender, cuando en 1911 la familia se traslada a Tauste desde Alcolea de Cinca, donde residen hasta 1913. Asimismo, afirma Vived Mairal, la familia veraneó en una residencia próxima al castillo de Sancho Garcés. Y menciona que la tía Ignacia, casada con un primo hermano de Andrea Garcés, madre del novelista, fue una persona importante en la vida hogareña de Sender. El escritor de Chalamera, junto a tres compañeros de estudio, se examinó en Zaragoza (en 1912) para ingresar en el instituto. Los chicos y Joaquín Aguilar se hospedaron en el hotel Fornos. Allí compraron grillos, que sacaron al balcón, ocasionando molestias a otros huéspedes. Esta historia aparece en la novela, pero Pepe, en lugar de grillos, compra varias ranas. También en Tauste, Sender conocería a Valentina Ventura Peñalba. No obstante, nada indica que llegara a ser su novia —motivo principal de la novela—²⁰⁵.

A mi entender, el carácter autobiográfico viene dado no tanto por las anécdotas, o los juegos infantiles, sino por la huella moral provocada por el desenlace de la guerra. Sender reconstruye parte de su *yo*, de su identidad, fundada sobre la dignidad, sobre la fe —lo que en la novela denomina la «substancia» de Pepe—. Una identidad que había sido brutalmente destruida por su traumática situación de exiliado y del consiguiente desarraigo. Se establece, así, un paralelismo entre José Garcés y Ramón J. Sender, que se proyecta en el personaje: ambos escriben sus memorias para mantener su identidad (defensa) y para evadirse del presente (fuga). Pepe —y Sender— se refugia en la bondad de la infancia porque ha sufrido las mezquindades de la guerra.

Pepe representa a los hombres de fe que han sido derrotados por los hombres «sinsustancia». Es un «héroe engañado». A ese hombre «honesto» le han arrebatado su dignidad al convertirle en un refugiado sospechoso. La narración contrapone el momento actual, de hombre vencido, a la situación del

²⁰⁵ J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., págs. 26-44. Este hipotético noviazgo con Valentina fue reafirmado por Sender en *Solanar y lucernario aragonés* (cap. XX) y en *Monte Odina*, op. cit., pág. 120: «Froilán como amigo y Valentina como novia han llenado toda mi infancia y gran parte de mi vida adulta secreta».

niño inocente, que llegó a ser el «señor del saber, del amor y de las dominaciones». Es decir, la novela relaciona dos visiones enfrentadas: la decepción del adulto y la visión del niño con un futuro esperanzador. Es, en principio, la construcción del paraíso. Sin embargo, ese paraíso se presenta como un tiempo dichoso, sereno, dulce para Pepe, e irremediablemente efímero. En este sentido, el punto de vista que prevalece es el del adulto, cuando ya se ha producido la destrucción del paraíso.

La nostalgia de España, la imposibilidad del retorno y el deseo de recuperar ese espacio que le ha sido arrebatado, se traslada, en la novela, a un tiempo perdido para siempre: la infancia. Por otra parte, la situación final del protagonista, soportando las duras condiciones en el campo de concentración, perdida ya toda la esperanza y toda la fe en el futuro —proyección del sentimiento de Sender—, comporta, en cierto modo, la visión idílica de Pepe sobre su infancia. Esa correspondencia entre Sender y el personaje también es visible, en mi opinión, en la configuración del carácter, de la personalidad de ese niño de temperamento fuerte, algo rebelde, poeta e idealista, que fue un día. Por tanto, estoy de acuerdo con Anthony Trippett, para quien «el ciclo de *Crónica del alba* es ante todo ficción», y «tiene mucho en común con otras obras de Sender que no suelen ser consideradas autobiográficas»²⁰⁶. Trippett considera que, si bien existe una correspondencia con la realidad en los hechos relatados, Sender inventa o transforma la mayor parte de lo narrado. Por ejemplo, pone en duda la veracidad del noviazgo con Valentina, de la batalla naval, o del hallazgo del manuscrito en las cuevas del castillo. Concluye A. Trippett su ponencia con estas palabras:

A mi modo de ver el principal rasgo «autobiográfico» de *Crónica del alba* está en la iluminación del proceso creativo (de Sender). Al describir la situación y la motivación del narrador adulto Pepe Garcés, Sender ilumina su propio

²⁰⁶ Anthony Trippett, "La autobiografía desde el exilio: algunas observaciones sobre la primera parte de *Crónica del alba* de Ramón J. Sender", en J. D. Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo*, op. cit. págs. 41-42.

proceso creativo. Pero *Crónica del alba* no es veraz ni fidedigna como autobiografía de su infancia²⁰⁷.

Por su parte, Marshall J. Schneider calificó los nueve libros como una serie «semiautobiográfica», como «un simulacro de una autobiografía». Llega a esta conclusión una vez ha considerado los nexos que unen la autobiografía al modernismo, e incluso al posmodernismo. En su análisis, Schneider atiende a los problemas teóricos que suele plantear la delimitación entre autobiografía y ficción. Por ello, estima que el escritor «entiende que no existe una distinción inequívoca entre realidad y ficción»²⁰⁸. Finalmente, Marshall J. Schneider infiere que la postura de Sender respecto a la autobiografía sería modernista, «ya que concede prioridad al momento textual al abrazar la naturaleza indeterminada del proyecto estético íntegro»²⁰⁹. Quiere esto decir que la relación entre literatura y realidad —una de las características de la metaficción²¹⁰— está implícita en *Crónica del alba*. Sender no pretende romper la ilusión de realidad. Ahora bien, la lectura de una pieza de asunto bíblico es el motor de la vida del pequeño Garcés. Esta conexión, por tanto, pone de manifiesto la ficcionalidad de la realidad. El personaje comienza su narración expresando la libertad que conlleva el acto de escribir, en el cual interviene tanto lo real, como lo imaginado y lo soñado.

Sería una tarea complicada, e inútil para el propósito de este trabajo, distinguir entre todos los sucesos, entre los que pertenecen a la memoria y los que son fruto de la imaginación del novelista. Además, según argumenta Angelina Muñiz-Huberman, la continuidad o supervivencia de todo exiliado está subordinada a una facultad, su memoria: «Si la memoria quiere ser

²⁰⁷ Ibid., págs. 53-54.

²⁰⁸ Marshall J. Schneider, "Estrategias autobiográficas. *Crónica del alba* a través de un prisma (¿pos?) modernista", *Trébede*, núm. 47-48, febrero de 2001, pág. 71.

²⁰⁹ Ibid., pág. 71.

²¹⁰ Ana M. Dotras, *La novela española de metaficción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994, págs. 28-29: «en toda novela de metaficción se encuentra presente como elemento esencial la dicotomía realidad/ficción. Cada novela utiliza diferentes estrategias para introducir consideraciones en torno a la naturaleza de la ficción y, por consiguiente, en torno también a la naturaleza de la realidad, consideraciones de las que, a su vez, se extraen diferentes implicaciones en torno a las complejas relaciones arte/vida».

transmitida debe contar, a su vez, con la capacidad relatora. Quien relata, conserva. Quien relata, inventa. Llega un momento en que el exiliado inventa nada más»²¹¹.

A partir de ahí, el escritor construye su mundo desde su pasado, sin presente ni futuro, ordenándolo en su obra, y esa es su nueva realidad. Como expresa Angelina «el poema no puede ser destruido: ni aun rompiendo el papel», pues sólo precisa de la memoria para vivir. Eso puede trasladarse al desarrollo de esta novela, evidenciando la perdurabilidad de la escritura. Así, el protagonista escribe una y otra vez un poema en su cuaderno titulado *La Universiada*, que bien podría representar la génesis —«Todo era oscuro al principio»— de ese nuevo mundo para Sender, del acto de emprender una vida nueva en América.

Por consiguiente, concluiremos que *Crónica del alba* es una novela de aprendizaje, sobre todo por el planteamiento inicial, según el cual, José Garcés se propone relatar toda su vida: «Voy a comenzar con la época de mi infancia en la que mis recuerdos aparecen articulados. Seguiré hasta contarlos todo, hasta hoy mismo» (pág. 18). No obstante, cabe precisar que, más allá de las memorias del protagonista, en esta novela, se halla una reflexión sobre el destino del ser humano.

El cuaderno escrito por José Garcés en el campo de concentración viene enmarcado por un texto del editor, a través del cual conocemos cómo fueron los últimos meses de la vida de Pepe. En este marco narrativo están algunas de las claves interpretativas de la novela. Hay dos narradores: uno autodiegético (Pepe); el otro es un narrador homodiegético (el amigo de Pepe que logra salir de Argelès). Este narrador anónimo actúa de figura intermedia entre el escritor/autor Ramón J. Sender y el protagonista. Determinando así un grado de distanciamiento entre la realidad y la ficción, entre el autor y el personaje. Ahora bien, desde la estructura profunda, y retomando el argumento anterior, durante el proceso creativo Sender se habría desdoblado en dos personajes:

²¹¹ Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Barcelona, Gexel/Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pág. 66.

Pepe y su amigo. De tal forma que ambas experiencias son complementarias y reflejan el estado anímico de Sender, tras vivir tres años alejado de España. El autor, tal vez traicionado por su inconsciente, al menos en determinados momentos del relato, funde a estos dos personajes en uno. Por eso, este narrador anónimo, a veces, parece que hablara de su propio pasado: «me puse a hablarle de nuestra infancia» (pág. 13). O cuando al rememorar una canción popular, adaptada por Pepe, dice: «nos traía el sol de la infancia [...]. A mí me producía, quizás, tanta emoción como a él» (pág. 14). También los comentarios de Pepe confluyen en esa dirección: «Y tú [...], que eres como yo, no te hagas ilusiones» (pág. 13)

El tema del exilio, sin ser un motivo central ni explícito, es uno de los factores que impulsan la construcción de *Crónica del alba*. Desde el epígrafe introductorio, donde la alusión a los exiliados, aunque tácita, es más que evidente: «A los nómadas, antes de rasgar vuestras sábanas de lino y comerse vuestras terneras crudas en la plaza, les gusta recoger sus recuerdos para ponerlos a salvo de las represalias» (pág. 9). Hasta los comentarios esparcidos en el texto. Por ejemplo, mientras su amigo tiene la idea constante de salir del campo de concentración, Pepe se niega a vivir sin rumbo, desamparado: «no quiero arrastrar la vida por ahí» (pág. 12). Ni quiere sufrir las dificultades que conlleva el destierro: «El aire que respire, el suelo que pise, todo será prestado. Y vivir pidiendo prestado a la gente sin fe, no me convence» (pág. 13).

La esperanza de Ramón J. Sender por volver a España se trasluce de la alusión a la Segunda Guerra Mundial. Del triunfo de los aliados, estimaban la mayoría de los republicanos, dependía la caída de la dictadura franquista:

Todos los países entrarán en una guerra que se inició entre nosotros. Nuestros mismos problemas se repetirán exactamente en una escala mundial. Y de esa tensión saldrá otra vez la fe de los hombres, y en el peligro, los mejores se reintegrarán en su propia substancia perdida²¹².

²¹² Ramón J. Sender, *Crónica del alba* I, op. cit., pág. 13.

La realidad fue bien distinta, las potencias mundiales no intervinieron contra la dictadura, y con ello, las esperanzas de regresar a una España libre fueron mermándose. Es oportuno mencionar que el novelista suprimió varios fragmentos de *Crónica del alba* en la edición de 1946, preparada por su esposa, Florence Hall. Este es un rasgo usual en el método de trabajo del escritor²¹³. Se trata de una corrección encaminada a reducir el relato a lo esencial. Ese es el objetivo de Sender, a mi parecer, a la hora de eliminar la mayoría de los fragmentos en esta novela. Pues, según confesó a Marcelino Peñuelas, escribió *Crónica del alba* en doce días y la publicó sin corregir²¹⁴. Aunque quizá haya algunas excepciones.

Por un lado, Sender trata el tema de la guerra civil desde un punto de vista moral. No hay ninguna alusión de carácter político en toda la novela. Así, cuando el personaje se refiere a los vencedores, habla de ellos como hombres que pertenecen a una «generación podrida, de embusteros» (pág. 12). En su afán por eludir cualquier comentario de tipo político, el escritor aragonés borra la única indicación que podría adscribirse al contexto político español, una vez finalizada la guerra. Por ello, el fragmento de la primera edición de la novela en que se menciona que «la policía *fascista*»²¹⁵ fusilaba a los refugiados que eran llevados desde Francia a España, desaparece en la edición de 1946. Este breve fragmento es significativo porque Pepe expresa a su amigo que, si saliera de Argelès, tan sólo iría a España, donde probablemente moriría. Es decir, este hecho formó parte de la realidad española una vez finalizó la guerra²¹⁶ y, además, era uno de los argumentos de Pepe para morir en el campo de

²¹³ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 102: «Escribo unas cien páginas más de las necesarias en cada una de las novelas, porque prefiero tachar a añadir. Yo sé que sobra algo, pero no me cuido mucho de la composición y al final sé que quitando una página aquí, tres allá, media página en otro lugar, y tal, queda mejor».

²¹⁴ Ibid., pág. 225.

²¹⁵ Ramón J. Sender, *Crónica del alba*, México, Editorial Nuevo Mundo, 1942, pág. 13, la cursiva es mía.

²¹⁶ Durante el verano de 1939, comienzan las primeras salidas de los internados en los campos de concentración; las autoridades francesas fomentan el regreso, aun sabiendo que «las noticias fragmentarias que llegan del interior de España desaconsejan esa opción; utilizando trucos para eludir la censura, [...], los que han quedado en el interior informan a los exiliado de la suerte que les espera en España: fusilamientos, cárceles y persecución», en Mercedes Yusta, "Un pasado sin huella: los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia", en J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo (eds.), *La España exiliada de 1939*, op. cit., págs. 203-204.

concentración. De ahí que el motivo de Sender para eliminar dicho fragmento en la edición definitiva sea borrar todo rastro político de su novela.

Por otro lado, en la edición de 1942 Pepe anima a su amigo a sobrevivir por sus hijos, para que un día sean hombres de fe: «Tú estás obligado a salvarte [...]. Sí, porque tienes hijos. Haz lo que puedas. Llévalos adelante procurando que sean hombres como nosotros»²¹⁷. Esta indicación se suprime en 1946, porque una vez terminada la guerra mundial, y contemplando las negativas consecuencias para España, esa ilusión en el futuro va diluyéndose. Como apunta Luis A. Esteve Juárez: «de momento aquella esperanza de llevar adelante a sus hijos "procurando que sean también HOMBRES COMO NOSOTROS" había dejado de tener sentido»²¹⁸.

Esa esperanza de regresar a España volverá a cobrar fuerza muchos años después, y una prueba de ello es la composición del libro *Monte Odina*. Esta obra que Sender define como «verdaderas memorias apócrifas», es un ensayo, en el cual el escritor trata sobre diversos temas. Entre ellos, los referentes a Aragón ocupan un lugar destacado. Igual que en la novela que nos ocupa, habla sobre su infancia (ficcionalizada), y expresa el deseo de reintegrarse en su espacio vital mediante un amigo imaginario, Froilán —a quien se llevó el cometa Halley en 1909—. En ese libro Sender dice que su amigo era como él mismo, y que ambos tenían siete años cuando Froilán murió. El escritor aragonés crea un juego literario con la muerte de Froilán, dicho juego consiste en que su amigo, en realidad no habría muerto, sino que regresaría con el cometa en 1985. Jean-Pierre Ressot ha observado, en *Monte Odina*, un proceso semejante al que motivó la escritura de *Crónica del alba*, pues durante la gestación de ambas obras, Sender se planteaba retornar a España:

Se puede leer *Monte Odina* como un testamento sentimental e intelectual [...]. Es también el libro de un exiliado, una como «crónica del crepúsculo» que haría pareja, cuarenta años después, con la *Crónica del alba* en la cual siempre he visto la primera reacción de un desterrado contra el olvido. Porque la

²¹⁷ Ramón J. Sender, *Crónica del alba*, México, Editorial Nuevo Mundo, 1942, pág. 16.

²¹⁸ Luis A. Esteve Juárez, "El destino de Pepe Garcés y Ramón J. Sender en la *Crónica* de 1942", en J. D. Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo*, op. cit., pág. 246.

redacción de *Monte Odina*, que sitúo entre 1970 y 1978, coincide exactamente con los desesperados y frustrados esfuerzos de Sender para acabar con el destierro²¹⁹.

El exilio no es el único factor que media en la creación de la novela. La vivencia de la guerra civil influye en Sender, en el momento de recrear la infancia de José Garcés. Algunas escenas del relato se plantean desde esta perspectiva. Un ejemplo es la inocente afirmación de Pepe sobre la carga de su pistolete con pólvora: «mato a un caballo», «[y] hago retroceder a un ejército. O por lo menos —concedí— lo detengo hasta que lleguen refuerzos» (pág. 44). Incluso cree que podría hacer volar la casa de Valentina —una escena propia de la guerra—. Y, sobre todo, el recuerdo de la contienda está presente en la descripción de la batalla naval y terrestre contra el pueblo vecino. Un combate concebido como una auténtica guerra, en el cual, el bando de Pepe y el bando enemigo (capitaneado por Colaso y Carrasco) se alían contra los chicos del otro pueblo, quedando «sellada la unidad nacional» (pág. 91). Pepe prepara el ataque —carga sus pistoletas con pólvora y bala, e intenta sorprender al enemigo— y la defensa —gruesos calcetines para evitar el escozor de los tiros de sal—. Todavía en este sentido, los chicos hablando sobre la batalla dicen que «parece una guerra de veras» (pág. 96); siguen el orden de combate y se comportan como «verdaderos soldados». Hasta algunos muchachos, tras la victoria, se enfrentan a un tribunal de menores con valentía.

Las memorias de Pepe se completan con una canción, un romance y un soneto dedicados a Valentina; además de un "Soneto a los pastores de Sancho Garcés". El narrador anónimo los incluye precediendo al cuaderno de Pepe, como síntesis lírica de todo el contenido de la narración. Con estos poemas Sender ensalza la pureza del amor de infancia y adolescencia, y el amor a su tierra. El autor aúna, en estas poesías, los motivos que se desarrollarán en el «cuaderno». Para ello, en el soneto a los pastores, se remonta a los orígenes de

²¹⁹ Jean-Pierre Ressay, introducción a Ramón J. Sender, *Monte Odina*, op. cit., pág. 7. Finalmente, Sender no viajó a España hasta 1974. En 1976 realizó otros dos viajes. Por entonces vivía en San Diego (California). Aunque tenía intención de instalarse definitivamente en España, algo cansado y enfermo, ya nunca abandonaría esa ciudad.

Aragón, la tierra de la popular sentencia «antes fueron leyes que reyes». Recurre a un Aragón legendario, del que destacan dos regiones: Sobrarbe y Ribagorza. El emblema del reino de Sobrarbe es una cruz roja sobre la copa de un árbol —una encina—. Según la leyenda, esta cruz apareció ante los cristianos durante la defensa de la villa de los musulmanes. Como ya vimos, Sender siempre tuvo un recuerdo emocionado para los pastores de su tierra. En el soneto los caracteriza con «el cayado» —elemento típico de estos personajes en las narraciones del autor— y «las abarcas». Y alude a cómo la vida del pastor está ligada a la montaña —son dos de los grandes exponentes de lo primitivo en la narrativa senderiana—, presentándolo a su vez como pauta moral a seguir. Por último, el soneto también establece una conexión entre Sancho Garcés, rey de Pamplona y del condado de Aragón —llamado Sancho Abarca— y el pastor, porque la leyenda dice que «calzó a sus soldados con abarcas de pastor cuando perdieron el calzado en la nieve»²²⁰.

Tanto en el "Romance a Valentina, estando cada cual interno en su colegio", como en el "Soneto a Valentina", el yo lírico (Pepe) suple la ausencia de la amada mediante «el sueño». Aunque ambos poemas van dirigidos a Valentina, como refieren los títulos y expresa la voz «amiga», el sentimiento de nostalgia que inspira al poeta y la escenificación del medio rural, en el romance, hace que el destinatario puede hacerse extensivo a España, a Aragón.

El romance evidencia la añoranza del autor al evocar su hogar (el solanar), la vega del Vero (en la sierra de Guara, Huesca), o el viento de Sobrarbe. Además, recrea un ambiente bucólico, de paz y sosiego, exhortando a su «amiga» —Valentina— a que le acompañe. El yo lírico desea compartir con ella ese instante de felicidad al atardecer. Así, tal vez encuentre la calma que tanto ansía:

Amiga del velar dulce
amiga dulce del sueño
.....
que este viento de Sobrarbe

²²⁰ Antonio Beltrán, *Tradiciones aragonesas*, León, Everest, 1990, pág. 238.

te encenderá los cabellos,
cantará su antigua gesta
con la rima de mis besos
y después, si a mano viene
antes que salga el lucero,
te hará más blanca y a mí
me apagará el pensamiento²²¹.

Con la distancia geográfica, Sender se aferra a la concepción de lo aragonés que había creado en España. El novelista veía en la sierra de Guara evocada en el romance —o la «sierra niña» como la llamó en 1932— un lugar idóneo para soñar. Para el autor, la sierra representaba una pureza semejante a la de un niño: «es infantil y dice cosas de niño»²²². Por eso, no ha de extrañar que lejos de su tierra, y durante el proceso de creación de esta novela, eligiera este espacio para simbolizar el hogar perdido. En esta línea va encaminada la reflexión de Dueñas Lorente sobre la trascendencia de los lugares citados por nuestro autor en toda su obra. Muchos de estos espacios (Alquézar, Loarre, el cenobio de San Cosme y San Damián, la sierra de Guara, entre otros) llegan a ser «emblemas casi totémicos» del mundo senderiano: «las alusiones a lo aragonés, (entendido como su más propia forma, ancestral, de situarse en el mundo), son constantes en prácticamente todos los estadios de su obra, especialmente en los momentos de vaivén íntimo»²²³. Pongamos un ejemplo. Cuando Sender era redactor-jefe de *La Tierra* en Huesca²²⁴, dedicó un artículo al cenobio de San Cosme y San Damián, en el que realzaba el misterio de la

²²¹ Ramón J. Sender, *Crónica del alba I*, op. cit., pág. 15.

²²² Ramón J. Sender, "La sierra niña", *La Libertad* (8 de septiembre de 1932). Este artículo fue reelaborado e integrado en *Proclamación de la sonrisa*, Madrid, Pueyo, 1934, pág. 218.

²²³ José Domingo Dueñas Lorente, "Ramón J. Sender y el Alto Aragón", *Somontano*, núm. 2, 1991, pág. 192.

²²⁴ Desde finales de 1919 hasta febrero de 1923, Sender fue redactor-jefe de *La Tierra*, «órgano oficial de la Asociación de Labradores y Ganaderos del Alto Aragón». Como tal, los asuntos que despertaban mayor interés eran aquellos que trataban sobre la acción agraria. Con todo, había lugar para otros temas. El redactor alternó la crítica teatral, con las crónicas sobre la sesión del ayuntamiento; o se ocupó de asuntos de la provincia, como la inauguración del monumento a Mariano de Cavia, en J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., págs. 97, 104, 114.

montaña, «que no sabemos definir, pero que nos atrae, nos llama»²²⁵. Según relata el joven narrador, la mano del hombre no es, en modo alguno, comparable a la belleza natural de la roca. El retablo de la capilla apenas llama la atención del visitante, que se deleita contemplando el cercano manantial. En 1976 Sender recuerda con nostalgia el tiempo que pasó allí:

Yo he pasado en mi juventud no pocos veranos en San Cosme, no muy lejos de Huesca, en la sierra de Guara. Es uno de los cenobios más extraños y hermosos que se pueden imaginar. Esos dos cenobitas mártires de su fe [...] tienen un templo bajo una inmensa roca en una caverna natural, con el campanario pegado a esa misma roca, [...]. Yo bandeaba las campanas los domingos. Por detrás de la enorme loma rocosa baja el Guatizalema, torrencial. Por encima vuelan las águilas²²⁶.

Volvamos a *Crónica del alba*. Mientras compone la novela, Sender rescata de su memoria aquellas imágenes surgidas durante un paseo por la sierra, que mencionara en el artículo de 1932, y las evoca en el romance. El escritor había relacionado, en "La sierra niña", la religiosidad primitiva (el agua como rito de fecundación, la aparición de ermitas y santos) con la literatura. Todo el misterio de la naturaleza y la superstición a la que da lugar la montaña —las tormentas— eran propicios para la aventura y la fantasía:

Sólo se podría leer aquí —y mejor que leer, soñar y recordar— el libro de aventuras a base de dragones y gigantes. [...] La literatura de montañas ha dado imágenes de fantasía infantil: caballos que daban brincos de a legua sobre un abismo —salto de Roldán—, y más arriba, en los montes del gran abolengo orográfico, vestiglos, dragones, hadas y brujas-Odín²²⁷.

²²⁵ Ramón J. Sender, "En el cenobio de los santos Cosme y Damián", *La Tierra* (28,29 y 30 de junio de 1922), en Ramón J. Sender, *Primeros escritos (1916-1924)*, ed. a cargo de J. Vived Mairal, op. cit., págs. 144-151.

²²⁶ Ramón J. Sender, "Leyendas, tradiciones y costumbres aragonesas", art. cit., pág. 88.

²²⁷ Ramón J. Sender, "La sierra niña", art. cit., pág. 221. Al final de su vida, Sender incorpora un nuevo símbolo a su concepción vital, de igual valor al de la montaña: «Siento por las montañas una atracción dramática y por el mar (a través de la mujer), lírica», «[e]l mar me reconcilia a mí con mi destino, y con los riesgos sombríos de la tierra», en Ramón J. Sender, *Memorias bisiestas*, Barcelona, Destino, 1981, las citas en pág. 106 y 107.

Eso es lo que hace el autor en el romance y, por extensión, en el resto de *Crónica del alba*: soñar y fantasear con su infancia. El soneto dedicado a Valentina, sugiere en la misma línea, «el mito del paraíso perdido» del autor. Son varios los momentos en que el narrador evoca ese paraíso. Al recordar la aldea de su abuelo, Pepe dice: «Para mí aquella aldea era una especie de paraíso, del cual no había que abusar por sus mismas excelencias» (pág. 84). El anhelo o el sueño del poeta por estar junto a su amada, en el jardín de sus hermanas —«flor y frutos en la olvidada cesta» (pág. 17)—, tiene su correspondencia en el relato. El jardín de Valentina, cultivado con legumbres y lechugas, que sirven de manjar a los grillos, y lugar donde los chicos experimentan una divertida situación. Torpemente niegan haber matado las mejores palomas del padre de Valentina, mientras una barahúnda de grillos ensordece a don Arturo. Un jardín que, por otra parte, remite a la tradición medieval: «Es interesante ver cómo [...], el jardín privado de Valentina, siguiendo una tradición antiquísima que se remonta a los jardines medievales, es un huerto-jardín»²²⁸.

Leonardo Romero Tobar realizó un somero análisis del influjo de la tradición medieval en la narrativa de Sender. Tales elementos literarios le sirven al autor para profundizar en «el significado trascendente de localidades y paisajes aragoneses»²²⁹. Enumera los motivos literarios medievales reunidos en *Crónica del alba*: «referencias hagiográficas maravillosas (el viaje de Santa Marta, el arcángel San Miguel); el cuento de los ocho niños a los que les nacen alas en el lugar de las extremidades»²³⁰. También detecta un sabor medieval en la ambientación de la aventura de Pepe en el castillo. Por ejemplo, en la exploración del protagonista por las ruinas, por los subterráneos y por la naturaleza; y, explícitamente, en la lectura del manuscrito. El castillo de Sancho Abarca remite a un tiempo mítico. Además, Romero Tobar hace hincapié en la

²²⁸ Ana Mastral Gascón de Gotor y Javier Delgado Echeverría, "Ramón J. Sender, campesino aragonés", en J. D. Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo*, op. cit., pág. 545.

²²⁹ Leonardo Romero Tobar, "Sender en la literatura española", en J.-C. Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In Memoriam*, op. cit., pág. 242.

²³⁰ Ibid., pág. 243.

diversidad de romances que recorren las páginas senderianas. Unas veces, el romance es un elemento estructurador: el "Romance a Valentina". Otras veces, el romance es un «motivo generador de situaciones cargadas de intensidad lírica»: el fragmento en que mosén Joaquín estaba celebrando la misa —que es «una versión inocentemente depurada del romance *La misa de amor*»²³¹—.

Retomando el tema del "Soneto a Valentina", hay otra secuencia que vivifica el mito del paraíso perdido. Al tiempo que Pepe piensa en Valentina, imagina varias situaciones favorables para la realización de su amor. Por ejemplo: «Yo hubiera querido estar sentado allí al pie de las colinas rojas bajo un árbol malva, esperando a Valentina. [...]. Yo encontraría por allí un arrollo donde beber cuando tuviéramos sed, y miel de colmena y manzanas» (pág. 82-83). A propósito de esta escena imaginada por Pepe, Montserrat Jofre, al cotejar la obra con *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre, establece una vinculación entre ambas parejas: «En un utópico rapto amoroso, el héroe del ilergete Sender recuerda expresiones y formas de vida semejantes a las del personaje de Saint-Pierre»²³².

Con estos apuntes, hemos querido poner de relieve la intratextualidad entre el marco y el cuerpo narrativo. Este bosquejo nos ha permitido comprobar que todo tipo de fuentes literarias (propias y ajenas) inspiran a nuestro autor. Las lecturas, los sentimientos, los recuerdos de Sender aparecen ocultos tras la historia de la infancia de Pepe Garcés. Al rehacer su pasado, el escritor hace acopio de su mundo cultural, que abarca desde la tradición de la Edad Media hasta el siglo XX, integrando con equilibrio lo épico y lo lírico, tanto culto como popular. Ésta es una novela con una gran dosis poética. Desde el estribillo de la canción popular que el autor inserta a lo largo de la narración —«Agüil, agüil, / que viene el notario / con el candil»—, hasta esa alegría de vivir que destila el protagonista.

²³¹ Ibid., pág. 244.

²³² Montserrat Jofre Aparicio, "Una mirada *móvil* sobre algunos aspectos del mundo aragonés", en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, vol. II, op. cit., pág. 138, nota 11.

LA GESTACIÓN DEL HÉROE: EL AMOR Y LA MUERTE

Crónica del alba es una novela de aprendizaje. El autor describe cómo el niño va descubriendo el mundo de los adultos, de las relaciones sociales y cómo, en determinados momentos, se rebela contra ese mundo. Sobre todo contra su padre, llegando a comparar su relación con «la del reo y el verdugo». Pepe se evade, con frecuencia, de esa realidad a través de la imaginación. Mientras observa con los prismáticos el tapete de su mesa o el cielo, sueña con el mundo que desea, en el cual Valentina y él son libres, y viven sin obligaciones familiares: «Yo hubiera querido escapar a aquellas regiones donde todas las palabras mueren, donde todos los deseos se enriquecen en el silencio y llegaba a creer que por el tubo negro de los gemelos hubiera quizá podido llegar» (pág. 94).

Pepe contempla a menudo el pequeño universo de su aldea desde el tejado de su casa —la altura es un signo de dominación—, lugar donde estudia. Cuando no puede salir al tejado se traslada a un corral, buscando la elevación: «me subía encima de las tejas de una choza a media altura del muro de las cocinas» (pág. 85). Su atalaya simboliza la libertad, pero también le sirve de refugio en los momentos de soledad. Aun cuando ha logrado la admiración de los chicos del pueblo y la confianza de su padre, Pepe busca la soledad: «Pero yo me aislaba» (pág. 105).

El personaje siempre se conduce por su instinto natural. Está caracterizado por la «hombría» y por el individualismo: «yo era una entidad libre en la vida» (pág. 32). Antepone su libertad a los deberes sociales y familiares que consisten en estudiar y obedecer. De manera que vuelve en esta novela a aparecer el concepto de «hombría», fundamentado en *ser* un hombre digno y decente. Como explica mosén Joaquín: «cada hombre tiene que hacerse digno de lo que piensa sobre sí mismo» (pág. 55).

La formación de su identidad revela la complejidad de la relación entre *el yo* y *los otros*. Pepe aspira a convertirse en el «señor el amor, de las dominaciones y del saber». Sin embargo, ser uno mismo, sin máscara ni falsas apariencias, no siempre comporta la aceptación de la sociedad, como le

advierde mosén Joaquín: «esas convicciones es muy difícil que las acepten los demás, y no deben salir de nosotros mismos, ¿eh?» (pág. 55).

El protagonista no acepta las normas sociales, y tardará un tiempo en comprender las palabras del sacerdote. El continuo enfrentamiento con su padre es la causa de su escapada en busca de una total libertad. La fuga del personaje no se debe en esta novela a un sentimiento de culpa —como tampoco fue esa la causa de la huida del narrador en *El lugar de un hombre*—, sentimiento que aparecerá en obras posteriores, por ejemplo en *El verdugo afable*, sino a la evasión de la autoridad paterna.

La salida del hogar no será tan positiva como el personaje esperaba y tendrá que regresar. Pepe había abandonado su casa dispuesto a vivir en Zaragoza, a descubrir nuevos horizontes. La fuga queda frustrada, puesto que Pepe se detiene en la casa de Valentina. En cualquier caso, disfrutará de la compañía de su novia, exhibiendo ante ella sus dotes de cazador (las palomas de don Arturo serán su trofeo). Finalmente, una discusión con don Arturo provoca que Pepe empiece a dudar de sí mismo. Es entonces cuando comprende el consejo de mosén Joaquín:

Comenzaba a sentirme deprimido, pero una voz se alzó dentro de mí: «¿No soy el señor del amor, del saber y de las dominaciones?». Sin embargo, la misma voz me decía después, que no bastaba con que yo lo creyera sino que tenían que aceptarlo los demás²³³.

A pesar de las dificultades que entraña el proceso de asimilación en la relación con los demás, el niño alcanza la condición de héroe al demostrar valor durante la extracción del balín del dedo. A propósito de su condición de héroe, hay una analogía muy significativa. Pepe es un niño con una gran imaginación. Prueba de ello es el hecho de que para ensalzar su valentía y lograr la fascinación de Valentina, le cuenta a ésta que una vez vio a dos gigantes, hablando en su idioma, «el giganterio». Más adelante, Pepe se entera de que todos los días los chicos pelean, en el río, contra los muchachos del

²³³ Ramón J. Sender, *Crónica del alba I*, op. cit., pág. 82.

pueblo vecino. Este río carece de nombre. Pero, sin duda, Sender evoca el río Cinca. La lucha había comenzado con el lanzamiento de piedras, con hondas, hasta que intervinieron los adultos del otro pueblo con escopetas. Por eso, la resolución de la batalla puede ser leída como una alegoría de la leyenda de David (los chicos y especialmente Pepe, quien lograría dar un paso más en su consolidación como héroe) venciendo a Goliath (los adultos del pueblo vecino):

Yo estaba muy extrañado de que no hubiera muerto nadie ni naufragado ningún bote. Pero todavía me quedaba otro pistolete. La segunda vez disparé con los ojos cerrados. El estampido fue mayor todavía y los de las barcas, empujados además por nuestras hondas, viraron y enderezaron a toda prisa hacia la orilla contraria. [...]. Dueños del campo nosotros, lanzamos grandes vítores y acordamos retirarnos en formación correcta²³⁴.

El trasfondo de *Crónica del alba* es existencial: la adaptación e integración del hombre en la sociedad. Quién mejor que el propio autor para determinar el tema de la novela:

Es, o trata de ser, la voluntad virginal de un ser humano que va a afrontar todo lo que no es él mismo, todo «lo otro», desde niño. Comienza con las peleas con los chicos del pueblo, la discrepancia constante con su padre, sus sueños, sus amores. Todo alrededor de una unidad concreta, que es él, el chico. El contacto con todo «lo otro» lo va no mediatizando, no obligándole a hacer concesiones, sino desintegrando, precisamente porque no quiere hacer concesiones²³⁵.

Además, la vida del protagonista gira en torno a dos conceptos: el amor y la muerte. La novela —el cuaderno de Pepe— sigue una cronología lineal. No

²³⁴ Ibid., pág. 99. Coincido con Anthony Tripett en que esta batalla es ficticia. Ahora bien, Sender se habría inspirado, una vez más, en la realidad para recrear la aventura vivida por Pepe Garcés: «Desde siempre ha sido el Cinca foso natural que enfrentaba a ambas márgenes a los bizarros mozos de Alcolea y Albalate, posible resto de antiguas tribus afincadas en este milenario Cinca. Con potentes hondas, [...] y toda clase de artefactos, se armaban auténticas batallas fluviales, [...]. El puente o la barca vendrían a ser, algo así, como la aduana o el puesto fronterizo, para ambas riberas y bandos». En Francisco Castellón Cortada, *Alcolea de Cinca. Un pueblo que forja su historia bajo las ripas*, Huesca, Imprenta Provincial, 1978, pág. 16.

²³⁵ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., págs. 149-150.

tiene separación en capítulos. Lo que sí podemos diferenciar son dos planos narrativos, relacionados entre sí, que dividen la novela en dos partes: uno más realista, y otro con un gran componente fantástico. La primera parte, por tanto, se extiende hasta el viaje a Zaragoza; y la segunda parte comprende desde la llegada al castillo de Sancho Garcés hasta la instalación del protagonista en colegio de Reus.

De modo que Pepe se mueve, en la primera parte, en el terreno de la realidad. Asistimos a su configuración como héroe, y al relato de las experiencias que revelan el enfrentamiento entre *el yo* y *los otros*. La narración está centrada en el tema del amor, aunque hay algunas referencias a la muerte. Por ejemplo, una imagen recurrente en referencia a la muerte del protagonista. Carrasco, su vecino y enemigo, repite varias veces a lo largo del texto que tiene preparada la «fuesa» de Pepe. Estas menciones recuerdan al lector la sepultura o agujero en el suelo de Argelès, citado en el paratexto, acentuando la predestinación de la muerte del héroe. Otra alusión está en el fragmento donde el protagonista veía en una nube la forma de la cabeza muerta de su abuela: «con su toca blanca en el lecho donde siempre estaba enferma» (pág. 94). También se desprende la imagen de la muerte del siguiente símil: «pianos fatigosos, instrumentos de tortura, negros como ataúdes» (pág. 83). Puesto que aprender a tocar el piano separa a Valentina de Pepe.

Valentina es el ideal del amor de Pepe y este ideal está materializado para el niño en el ámbar: «recibía la impresión de que las partes de su cuerpo que no se veían no eran de carne sino de una materia preciosa e inanimada. Desde que tenía el reloj me gustaba pensar que eran de ámbar» (pág. 31). La pureza e inocencia del amor está reflejada en varios pasajes: «Levantarle el vestido no se podía hacer o podía hacerse solamente con un riesgo definitivo: ir al infierno por ejemplo. A veces, jugando con Valentina yo veía una parte de sus muslos, pero sabía muy bien que a una niña no se le levanta la falda» (pág. 31). O cuando Valentina despierta a Pepe, en su casa, y éste piensa: «Yo la oía hablar y sus palabras me llegaban entre el zureo de las palomas. Había tantas como en

mi casa. Y mirándola sin oír ya lo que me decía, encontraba en ella la gracia de los ángeles de madera» (pág. 70).

En ocasiones, las descripciones amorosas llegan a parecer cercanas al amor místico. Los niños viven algunos momentos de verdadero éxtasis: «Yo le rodeé la cintura con mi brazo y sentí su hombro contra mi pecho. Ella se volvía para mirarme con sonrisas rápidas. Hubiéramos querido evaporarnos en aquella luz que era de ámbar como los números de mi reloj y sus muslos» (págs. 33-34). Siempre que Pepe sale de la aldea, y cuando Valentina se marcha a Bilbao, él intenta mantener la comunicación con ella, escribiéndole postales o cartas, para aliviar la tristeza causada por su ausencia. En su afán por estar siempre juntos, Pepe inventa un código de señales para comunicarse con ella desde el tejado. Acuerdan pensar el uno en el otro en la distancia: «Estaba sudando, tenía los pies ardiendo en mis botas. Me las quité, después los calcetines y metí los pies en unas zapatillas viejas. Con los ojos cerrados de placer pensaba en Valentina. Habíamos quedado en que ella, cuando hiciera aquello pensaría también en mí» (pág. 64). E incluso soñar con el otro: «Al despedirnos, le dije a Valentina al oído que si comía nueve aceitunas antes de acostarse y bebía un vaso de agua soñaría conmigo. Yo lo haría también para soñar con ella» (pág. 49).

Ramón J. Sender entronca el tema del amor entre Pepe y su novia con la tradición literaria española y europea. Los chicos leen algunas frases en el devocionario, más afines a la literatura mística que a un libro de oraciones: las «Voces del alma enamorada que busca a Dios», y las «Voces de Dios al alma enamorada». Anthony Trippett considera que la intención de Sender, al insertar este diálogo místico en la obra, es ironizar sobre la ignorancia del personaje y sobre la alta estima que Pepe tiene sobre sí mismo:

Por cierto, tales diálogos abundaban a principios del siglo XX, fuesen españoles o bien traducciones de originales franceses. No casualmente

entonces, en el caso que estamos considerando, resulta difícil saber si el diálogo es auténtico o fue escrito a propósito por el autor²³⁶.

No hay que olvidar que la fuente del idealismo del personaje está en ese diálogo: «Aquel final: "¡Oh, Señor del amor, del saber y de las dominaciones!" me dejaba confuso» (pág. 52).

El protagonista es un poeta, y como tal siente atracción por el lenguaje y por la literatura. Como bien ha señalado Montserrat Jofre Aparicio: «El aspecto lúdico del lenguaje, el misterio que encierran las palabras, la curiosidad por el significado de términos como "bastardo", "edificante" o bien "holocausto" provocan especial inquietud intelectual en Pepe»²³⁷. Los chicos se intercambian poesías de amor. Pepe copia o adapta los versos de cinco rimas de Bécquer a las circunstancias de su relación con Valentina, aunque eso perjudique la relación con su padre. M^a Teresa González de Garay opina, con acierto, que la rima LIII se aleja de la significación de las otras porque

[e]s Ramón J. Sender, por supuesto, el sujeto de la nostalgia, el que comprende que las golondrinas, aquellas golondrinas, no volverán; [...], y, especialmente, que como él quiso a Valentina, como la quiso Ramón J. Sender, que no Pepe Garcés, «desengáñate, ¡así no te querrán!». Nunca como en este momento el cruce temporal ha provocado en el autor-narrador consecuencias tan reveladoras²³⁸.

Así es. Estos versos ejemplifican cómo, de nuevo, el desarraigo se cruza en la mente del escritor de Chalamera mientras compone la novela. También Valentina copia algunos poemas para su novio. Versos adaptados por Sender del soneto "Semper eadem" de la obra de Baudelaire *Las flores del mal*, o de otros poetas. Entre ellos, la versión en prosa que el autor hace del poema "Yo

²³⁶ A. Tripett, "La autobiografía desde el exilio: algunas observaciones sobre la primera parte de *Crónica del alba* de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 49.

²³⁷ M. J. Aparicio, "Una mirada *móvil* sobre algunos aspectos del mundo aragonés", art. cit., pág. 136.

²³⁸ Las *Rimas* mencionadas son las siguientes: X, XVII, XXIII, XLII y LIII. M^a Teresa González de Garay, "Bécquer desde Sender", en J. D. Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo*, op. cit., pág. 312.

voy soñando caminos" de Antonio Machado²³⁹. Como el narrador no recuerda exactamente los versos de ese «poeta moderno», escribe:

«Cuando te conocí y te amé sentí una espina en el corazón. El dolor de esa espina no me dejaba vivir ni me acababa de matar. Un día arranqué la espina. Pero ahora —¡ay!— ya no siento el corazón. Ojalá pudiera sentirlo otra vez, aunque tuviera la espina clavada»²⁴⁰.

En "Yo voy soñando caminos", se sugiere el tema «del inevitable olvido, una de las secuelas que deja el paso del tiempo»²⁴¹, entre otros. Un tema muy apropiado para el tono de *Crónica del alba*. Reproduzco los versos de Machado que inspiraron a Sender, y que la crítica ha relacionado con Rosalía de Castro:

«En el corazón tenía
»la espina de una pasión;
»logré arrancármela un día:
»ya no siento el corazón.»

.....

Mi cantar vuelve a plañir:
«Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada»²⁴².

²³⁹ Bécquer y Machado son, para nuestro autor, dos «poetas del alma», capaces de expresar «lo inefable colectivo». Sender citará la rima X de Bécquer y ese mismo poema de Machado como ejemplos de ello en el ensayo filosófico *Luz zodiacal en el parque*, Barcelona, Destino, 1980, págs. 216-219. Aquí expone cuestiones existenciales sobre Dios, el alma (en el plano espiritual, moral, intelectual y físico), la vida y la muerte del hombre que no abordaremos por quedar fuera de nuestro estudio. En cualquier caso, habría una sutil conexión entre la "Voces" del devocionario y la elección de estos poetas en la relación amorosa de Pepe y Valentina. Sender identifica el alma —o «la voluntad de fe»— con el amor divino o humano.

²⁴⁰ Ramón J. Sender, *Crónica del alba I*, op. cit., pág. 41.

²⁴¹ Antonio Machado, *Antología comentada. I. Poesía*, selección, introducción y notas de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999, pág. 76, nota 7.

²⁴² Ibid., págs. 76-77. Otros críticos (Rafael Lapesa, José Luis Cano, Rafael Ferreres) han indicado la relación de estos versos, además de con Rosalía de Castro, con Bécquer «y posiblemente, con Santa Teresa», en Antonio Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, ed. de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 99.

Cuando termina esta primera parte, Pepe ha cumplido su deseo: la admiración de Valentina le convierte en «el señor del amor». La victoria en la batalla naval y terrestre determina que logre la estima y la admiración de los chicos del pueblo, y, por lo tanto, a partir de ese momento es «el señor de las dominaciones». Además, se considera «el señor del saber» desde que aprueba los exámenes en Zaragoza.

El tema de la muerte predomina en la segunda parte de la novela. El destino de Pepe, del héroe, es la muerte violenta. El protagonista se adentra en el mundo de la fantasía: descubre la existencia de seres fantásticos como las lamias, los demonios, o los fantasmas. Como es habitual en la novelística de Ramón J. Sender, el realismo se enriquece, así, con otros elementos mágicos y fantásticos.

Por un lado, la narración introduce al lector en la mentalidad imperante en los ámbitos rurales de la época: la creencia en las fuerzas oscuras y en el pensamiento mágico. Y, por otro lado, se remonta al pasado glorioso de Aragón, tierra donde nació, según el autor, la verdadera libertad, «las libertades modernas de Europa» (pág. 132).

Pepe y su familia veranean en el castillo de Sancho Garcés. Hay dos elementos en la novela que anticipan este cambio de perspectiva. En primer lugar, cuando el protagonista describe una parte del castillo, dota a este espacio natural de una atmósfera de misterio y de muerte. De manera que la narración va a profundizar en una dimensión donde no se sabe qué es real y qué es sobrenatural: «tenía todo el aspecto de una aldea deshabitada»²⁴³ (pág. 111). Y en segundo lugar, la narración nos traslada a un tiempo mítico, como podemos deducir de la inscripción de un reloj de sol que hay en el castillo: «Todas hieren, la última mata»²⁴⁴ (pág. 112).

²⁴³ Los espacios solitarios, deshabitados, en la obra narrativa de Sender, suelen entrañar una dimensión sobrenatural, donde la línea fronteriza entre la vida y la muerte, entre la realidad y la irrealidad se borra. A este respecto, recuérdese cómo el narrador de *El lugar de un hombre*, durante su incursión en el saso, donde habita un monstruo, contemplando el roquedal lo imagina como una «aldea encantada».

²⁴⁴ Leonardo Romero Tobar, "Sender en la literatura española", art. cit., pág. 243.

Nada más llegar al castillo, Pepe se familiariza con el demonio. Un ser oscuro que puede estar en cualquier lugar. El cabo de guardas rurales le habla del agua del manantial del Bucardo, rica en hierro, y le advierte que beber allí entraña un peligro. Aunque existe un recurso de protección:

Cuando se bebe en estas fuentes hay que tener cuidado de no abrir demasiado la boca, porque los demonios, que van por los aires, esperan, al lado de los manantiales para entrar en el cuerpo del que bebe. Y si bostezas en esta montaña, aunque sea lejos del manantial, santíguate bien la boca, haz por lo menos tres cruces.

Añadía que algunas noches llegaban los demonios en legiones de cientos y gruñían pasando por encima de los tejados, y que el viento a veces «descrismaba alguno» contra la esquina de su casa²⁴⁵.

Algo más tarde, Pepe observa cómo un lagarto recorre la imagen de la capilla del castillo. Según la tía Ignacia: «—Aquello no era un lagarto, sino el diablo. En estos lugares hasta la virgen lleva el diablo en collicas» (pág. 120). El pasaje se completa unos párrafos después. Llega al castillo un cura dispuesto a celebrar la misa dominical. Es ayudado por el santero que está al cuidado de la capilla. Y, durante la celebración de la misa, tiene lugar un hecho humorístico que realza la simplicidad —en el sentido que Sender le da al término, es decir, la «hombría»— del santero:

No decía ninguna frase en latín, sino frases fonéticamente equivalentes en español. Por ejemplo, cuando debía decir: *et cum spiritu tuo*, decía: «según se mire es tuyo». [...] Cuando alzaba la hostia, el santero oyó rascarse al perro del cabo y dejando la campanilla salió detrás del animal hasta echarlo: «Rediós, éste no es lugar para que los perros se espulguen», decía²⁴⁶.

El episodio concluye con una frase de don José que trasluce el verdadero sentido del fragmento: «"Dios toma más en cuenta esos disparates que los rezos de muchos obispos"» (pág. 122). Para desentrañar las palabras de don

²⁴⁵ Ramón J. Sender, *Crónica del alba I*, op. cit., pág. 113.

²⁴⁶ Ibid., pág. 122.

José tendremos que recurrir a un antecedente textual. Este episodio de *Crónica del alba* es una síntesis de "La virgen de Fabana" (publicado en 1932). Con un tono también de humor, Sender abogaba por una religiosidad primitiva que fluía de la figura del santero. El narrador del artículo había observado que un lagarto se deslizaba por la imagen de la virgen: «A veces los lagartos cruzan el presbiterio o se asoman por detrás de un hombro de la imagen. Esto dará una idea del interés que el buen viejo se toma por el culto. Es amigo de los lagartos, que probablemente tampoco creen en la virginidad»²⁴⁷. El cronista establecía una correlación entre la virgen, el lagarto y el santero. Éste encarnaba la libertad natural —también confundía el latín con el español, en lugar de «espíritu divino», decía «espíritu de vino»— y tenía como antagonistas a los «beodos de espíritu». Aquellos que representaban la superstición religiosa, la falsedad y el egoísmo propios de la «civilización». Por el contrario, el santero era un hombre que vivía en armonía con la naturaleza: «"Yo vivo en la verdad sencilla de la luz, la roca y el árbol —interpreta Sender a partir de la sonrisa del santero—. Y vivo de los que creen vivir del espíritu"»²⁴⁸.

En *Crónica del alba*, al santero se unen el cabo y la tía Ignacia como símbolos de un cristianismo pagano. Los «beodos de espíritu» tendrían su representante en el cura que «como había bebido dos buenos tragos de vino en ayunas, estaba un poco mareado» (pág. 122). El contexto de la novela nos hace pensar que la idea de Dios tendría cabida en el humanismo defendido por Sender, siempre y cuando no estuviera contaminado de los prejuicios católicos. El componente cristiano forma parte de su concepción anarquista, y se resume en tres ideas: amor, libertad y Dios. Como vimos, ésta era una noción implícita en *El lugar de un hombre*.

A continuación, se produce la primera experiencia del protagonista con «lo maravilloso» o «lo sobrenatural». Don José y su hijo se preparan para cazar ciervos, y mientras esperan hallarlos, sale a su encuentro uno oso acompañado por un pastor que, poco después, niega haber estado en ese lugar del bosque.

²⁴⁷ Ramón J. Sender, "La virgen de Fabana", *La Libertad* (17 de septiembre de 1932), con variantes pasó a formar parte de *Proclamación de la sonrisa*, op. cit., págs. 84-85.

²⁴⁸ Ibid., pág. 86.

La explicación que el pastor dio a Pepe sobre esta enigmática situación es que su visión se debe a la existencia de lamias, mujeres que «hacen ver cosas que no son verdad» (pág. 125). Las lamias son «[e]spíritus del bosque, femeninos, que tienen pies de ganso con membranas entre los dedos, o de cabra, con pezuñas» (pág. 125). El pastor infunde temor en el niño, pues le cuenta que las lamias —antepasados de las brujas medievales—²⁴⁹ cabalgan a lomos de osos y persiguen a los hombres: «hay tantas lamias como osos y si alguno tiene un oso amaestrado es que hay una lamia que tiene que andar a pie y lo perseguirá y cuando nazca un niño en su casa le pondrá un hueso de cementerio entre los pañales» (pág. 126).

El escritor se propone con este uso de elementos fantásticos hacer ver que lo aparente, o lo que nuestros sentidos captan, no es fiable ni suficiente. Que los hechos insólitos y la amenaza de lo intangible también forman parte del mundo real. Una de las características más singulares de su novelística es la búsqueda de otros aspectos de la realidad. Ir más allá de las apariencias, de la superficie de las cosas, y localizar, en aquellas zonas de intersección entre la realidad y la irrealidad, los secretos, los misterios del Hombre.

A esto cabe añadir la apreciación que hace Jean-Pierre Ressot sobre la aparición de la lamia, ser monstruoso, en varias narraciones senderianas. Una presencia que se justificaría por su valor estético (adscrito a la estética del esperpento): «sin otra trascendencia que la emoción, que el hecho de apartar al lector de sus referencias cotidianas, de sacarle de quicio»²⁵⁰.

Poco antes Pepe había realizado una excursión a otro castillo de la zona. Allí mantuvo una conversación con ese pastor sobre la leyenda de Sancho Garcés. Y averigua la historia de los hijos bastardos del señor del castillo. Ramón J. Sender trata de vincular al personaje con un antepasado heroico, el rey Sancho Garcés, por dos vías. De manera explícita, directa, el personaje

²⁴⁹ M. Centini, *Las brujas en el mundo*, op. cit., pág. 17: «La joven y bella Lamia fue amante de Zeus, con quien tuvo varios hijos. La mujer del señor del Olimpo, Hera, para castigar a la desdichada Lamia exterminó a su prole y después la convirtió en un monstruo, mitad mujer mitad serpiente. Loca de dolor, Lamia empezó a matar a los niños de los demás con el deseo de saciar su sed de venganza».

²⁵⁰ Jean-Pierre Ressot, *Apología de lo monstruoso. Una lectura de la obra de Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2003, págs. 76-77.

comenta que su padre: «tenía la debilidad de decir a veces que nuestra familia procedía de allí. Sancho Garcés había sido rey de Navarra, que entonces abarcaba la mitad del Aragón actual» (pág. 110). Y, de una forma algo más sutil e indirecta, el autor, como señaló Margaret E. W. Jones²⁵¹, vincula la anécdota de Pepe liberando un pájaro prisionero con la leyenda de Sancho, quien perdió sólo una batalla porque esperó hasta que unas crías de golondrina pudieran volar para levantar el campamento.

Aún hay otro punto de conexión en la novela con los héroes épicos. Sender había intercalado páginas antes, el cuento de los ocho hermanos «que tenían alas al nacer». Pepe exagera ante Valentina el suceso de la extracción del balín y le dice a su novia que le iban a cortar el brazo. Añade que si se lo hubieran cortado le volvería a crecer como en el cuento. Como decía, Sender introduce con este cuento un motivo de la literatura medieval. El héroe de la obra *Gran conquista de Ultramar* —donde se integra este relato²⁵²— es Godofredo de Bouillon. Su autor, al igual que Ramón J. Sender con Pepe, persevera en la idea de que este heroico personaje es un descendiente del legendario Caballero del Cisne²⁵³.

El protagonista de *Crónica del alba* descubre, en otra secuencia narrativa, unas galerías subterráneas que comunican con el castillo cercano que está en ruinas²⁵⁴. Junto a su padre y al cabo, explora las galerías, encontrando restos humanos, monedas y pergaminos. Entre los pergaminos, rescatan un manuscrito de la orden de Santiago, que exalta las virtudes de tres clases de hombres —aquellos en los que reside la fortuna y la gloria de las naciones—: los santos, los poetas y los héroes. El manuscrito termina mencionando a tres paradigmas de estos hombres: San Paulo, el rey Alfonso X, el Sabio, y el Cid. El

²⁵¹ Margaret E. W. Jones, "Santos, héroes y poetas: Consideraciones sociales y arquetípicas en la «Crónica del Alba»", en J.-C. Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In Memoriam*, op. cit., pág. 368.

²⁵² Leonardo Romeo Tobar, "Sender en la literatura española", art. cit., pág. 249, nota 8.

²⁵³ A. D. Deyermond, *Historia de la literatura española, I. La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1994, pág. 283.

²⁵⁴ Sender recuerda este hecho en *Monte Odina*, op. cit., pág. 356: «Se puede decir que en Aragón hay más castillos que en Castilla. [...] Recuerdo algunos con nostalgia. Por ejemplo el de Sancho Abarca, cerca de Tauste. [...] Los subterráneos del castillo los descubrimos mi padre, un cabo de guardas rurales y yo. Sin otros utensilios o herramientas que un pico y una linterna».

texto autobiográfico sigue en general unos modelos culturales. Es frecuente en Sender, el uso de los tres patrones que se citan en esta novela:

En nuestra cultura los tres patrones básicos que justifican estos relatos son el héroe, el santo y el poeta, esto es así desde los albores de la Edad Media latina hasta el ámbito del decadentismo y del modernismo en el que aprendió bastante el poeta que también quiso ser Sender. [...] Estos tres patrones son aludidos constantemente en los textos autobiográficos de Sender y la preocupación por el héroe, [...], es, como la reflexión sobre la violencia y la culpa, cuestión que traspasa toda la creación senderiana²⁵⁵.

Tras la lectura del manuscrito por mosén Joaquín, Pepe establece una correlación entre estos hombres y la frase del devocionario. De manera que «el señor del saber» correspondería al poeta, «el señor de las dominaciones» al héroe, y «el señor del amor» al santo. Y, por tanto, estos valores o cualidades del hombre adquieren, de ese modo, carácter de eternidad. Entonces el protagonista se considera «mitad héroe y mitad poeta» (pág. 134). Recordemos que durante toda la novela persiste en escribir, una y otra vez, *La Universiada*, a pesar de que su padre rechaza que sea un poeta. Al escuchar a mosén Joaquín, Pepe llega a la siguiente convicción: como poeta deberá guiarse por la verdad, y como héroe tendrá que sacrificarse para defender, entre otros, el sentido de la justicia. Además, desde que ha conocido la historia de los hijos bastardos, quiere ser uno de ellos, porque ve en la bastardía la exaltación del heroísmo, y porque cree que bastardo significa «odiar al padre». Pepe «quería ser a toda costa uno de aquellos ciento veinte que tampoco querían a su padre y lo defendían quizá para humillarlo»²⁵⁶ (pág. 139).

²⁵⁵ M^a Ángeles Naval, "La memoria como pretexto en Sender: sobre responsabilidad verdadera y moral privada", art. cit., págs. 124-125.

²⁵⁶ Sender explica este anhelo infantil en *Monte Odina*, op. cit., pág. 357: «Me gustaba ser pariente de los soldados que defendían el fortín de los *hijos de puta*, así llamados porque todos eran bastardos del señor feudal. Y también ser pariente del pastor de ovejas que se hizo amigo mío en las ruinas del otro castillo [Ejea de los Caballeros]. Es decir que entonces quería yo tener alguna clase de participación en todo lo que sucedía o había sucedido en el mundo. Sobre todo en el mío, Aragón».

Por todo esto decide explorar él sólo las cuevas, seguro de que comunican con el otro castillo. Esta es la segunda experiencia de Pepe con lo sobrenatural. El protagonista penetra en las cuevas sin hacer caso a las advertencias del pastor. Pues según éste, las galerías llevan directamente al infierno: «Mi abuelo quiso entrar una vez y le salió al paso un diablo que conocía toda la historia de mi familia [...] y a mi abuelo le entró después de aquel día un vacío en la entraña que le duró hasta que se murió» (pág. 128). El niño bebe un largo trago de vino para conjurar a las lamias que podían habitar allí —en la primera parte de la novela, el médico había tratado al niño como si fuera adulto al ofrecerle un vaso de vino como recompensa a su valor—. Guardar el vino en las galerías es una costumbre secular que el pastor heredó de su padre «y él de su abuelo y él de su bisabuelo [...] y así por el respectivo, hasta los tiempos en que andaba Dios por los caminos» (pág. 127). El pastor actúa como figura protectora del héroe; como transmisor y depositario de la sabiduría popular. Es un personaje similar al pastor de *El lugar de un hombre*, buen cocinero y cazador.

Una vez dentro de las galerías, el miedo invade a Pepe: «oí un rumor de risas y respiraciones entrecortadas: "Son las lamias". Y avance resuelto sabiendo que no podían hacerme daño. No había tales lamias y el rumor lo producían filtraciones de agua» (pág. 139). Tres sombras o fantasmas aparecen ante el niño, el único que tiene, por su inocencia, capacidad para verlos, y conversan con él. El narrador no aclara si este suceso fue real o soñado —«cerraba los ojos y los abría» (pág. 140)—, o imaginado como consecuencia del vino. Deja que prime la ambigüedad en el texto: «Yo no he podido nunca saber si verdaderamente hablé y si verdaderamente me contestó, porque el diálogo se hacía sin palabras. Yo sentía lo que sentía el otro, y el otro sentía mis propios sentimientos [...]» (pág. 141).

Haré un inciso para comentar las semejanzas de planteamiento entre el relato "Schumann y Eolo" (publicado en *Mi Revista*, en 1920) y este episodio. En el relato, Hipólito, narra en primera persona su exploración del monasterio del Cister, atraído por una leyenda que circula sobre este lugar:

Dicen los lugareños de Tauste, y aun los de toda la comarca de Cinco Villas, que en el convento viejo se oye tocar de cuando en cuando el órgano mismo que sonaba antes de la invasión francesa, [...].

También dicen que por la noche se oyen cantos misteriosos, y que en las noches de luna se observan procesiones de espectros que recorren los claustros cantando²⁵⁷.

Para averiguar la veracidad de dicha leyenda, y a pesar de los avisos de un amigo —este personaje se correspondería con el pastor en la novela—, Hipólito decide recorrer el monasterio una noche, en soledad —igual que Pepe—. Allí oye el sonido del órgano y ve «*sombras* blancas en las paredes del osario». También Pepe vio *sombras*. «Enfrente de mí, las sombras, en las que percibía algunos relieves, se movían. Una pareció mucho más alta. Encima de aquella sombra se veía un casco de guerrero ligeramente iluminado» (págs. 140-141). Días después, Hipólito, vuelve de día al monasterio con su amigo y es aquí donde encontramos una diferencia con la novela: la explicación científica de la leyenda frente a la ambigüedad de *Crónica del alba*.

Por un lado, Hipólito descubre que las corrientes de viento hacen sonar el órgano. También Pepe había hallado en la novela una explicación a las risas o rumores (eran producto de las filtraciones de agua). Por otro lado, el narrador aclara en el relato que la proyección de la luz de la luna produce esas sombras. No así en la novela, donde el protagonista no sabe si esos fantasmas eran reales o no. Con esto quiero decir que la atracción de Sender por estos temas fue temprana, y que evolucionó de la mera observación y descripción, un tanto escéptica, de este tipo de tradiciones culturales hacia una lectura simbólica de dichos elementos. En términos generales, podemos sostener la coexistencia de lo real y lo fantástico como característica de su narrativa. Son dos vías válidas y útiles para formular aquellos aspectos de la realidad que interesan a Sender.

Por último, Pepe dentro de ese laberinto que es la cueva comprende, a medias, cuál es su destino: «"Al santo lo mataron, al poeta lo mataron, al héroe

²⁵⁷ Ramón J. Sender, "Schumann y Eolo" (*Mi Revista*, 15 de octubre de 1920), en Ramón J. Sender, *Literatura y periodismo en los años 20. Antología*, ed. de J. D. Dueñas Lorente, op. cit., págs. 67-72.

lo mataron. Yo soy bastardo, héroe y poeta ¿Me matarían a mí? Aunque me maten, no tengo miedo"» (pág. 144). El amor es la fe, la fuerza y la salvación del héroe-niño, pues es Valentina quien le rescata del subterráneo. Una «fe» que el héroe-adulto habrá perdido al final de su vida. Pepe, fuera de las galerías, sueña que los matarían a él y a Valentina por su condición de héroes, poniendo de relieve la idea del inocente que paga con la muerte un crimen inexistente. Ese sueño tiene un valor poético y simbólico, acentúa el sacrificio de los inocentes, porque en el futuro todo lo que él representa como «hombre de fe» morirá, igual que siglos antes aquellos hombres del castillo fueron asesinados —menos el fraile dispensero—. De esto podría deducirse que el individuo no puede luchar contra el destino.

Al mismo tiempo, la experiencia de Pepe en el castillo reproduce las claves necesarias para que el lector comprenda la muerte de José Garcés. Durante su infancia tuvo una convicción para afrontar la vida. El amor, esa «palabra mágica» para el niño, es lo que mueve al personaje a ser activo. De manera que cualquier situación adversa requiere para él la victoria o la muerte: «la locura de mis aventuras en las que siempre me veía saliendo triunfador o muerto» (pág. 70). A esto se añade la gran impresión que le causara la lectura del manuscrito, en el cual se expresa con claridad que las cualidades del héroe, del santo y del poeta son esenciales en tiempos de paz, y aún más en los de guerra: «por más que algunos digan que son cualidades de paz, yo os digo que de guerra son también porque la guerra es como la parte más alta y esforzada de la vida» (pág. 131). Para el héroe-adulto será la defensa de ideales como la libertad lo que le motive a participar en la contienda. En consecuencia, la derrota de los republicanos adquiere una trascendencia vital para Pepe, e inevitablemente implica la muerte: «Por primera vez en mi vida, los hombres me limitan el espacio. No pueden mis pies ir a donde irían ni mis manos hacer lo que querrían» (pág. 18).

Esta reflexión de Sender sobre la libertad del individuo y la predestinación conduce a una paradoja que no se puede desentrañar, salvo que el individuo esté integrado en una sociedad utópica, en la cual sus miembros vivan en

armonía. Cuando este tipo de sociedad fracasa, la conciencia individual requiere de la metafísica. Por ello, la respuesta más convincente para Sender es que el hombre halla la libertad con la muerte. Francis Lough señaló que «el idealismo del novelista español se basa en una contradicción fundamental entre el determinismo y el libre albedrío»²⁵⁸. Ese es el significado de las últimas líneas de *Siete domingos rojos* (1932) que puede trasladarse a la novela que nos ocupa. Samar exclama «—¡Por la libertad, a la muerte!». Que a juicio del narrador «es —metafísica y sentimentalmente— la única libertad posible». Y esa es la actuación de José Garcés, una vez ha perdido la ilusión, la fe en la vida.

Para concluir, desde un punto de vista externo al personaje, esa visión triunfalista de la vida del protagonista es pasajera, y se derrumba al final de la novela. El optimismo progresivo de Pepe al obtener sus pequeños triunfos, da paso, en las últimas páginas de la novela, a un desenlace poco esperanzador, donde la fatalidad de la existencia humana prevalece ante el individuo. A pesar de que en un primer momento Pepe está deslumbrado por la ciudad en fiestas, y siente felicidad por haberse *liberado* de su padre. Esa felicidad es relativa, pues le han separado de su novia. Además, ha perdido el poder sobre los otros chicos y ha sido internado en un colegio fuera de su aldea, de su espacio vital. Era un individuo integrado, pese a las dificultades, en su grupo social y ha sido expulsado de su hogar. Ahora tendrá que integrarse en otro grupo.

En definitiva, el símbolo de triunfo que cierra la novela, es decir, la imagen de unas «cruces sobre las cuales todavía había letras latinas que decían: IN HOC SIGNO VINCES» (pág. 159), en conmemoración de Constantino el Grande, y que tanto fascina al protagonista, pierde este sentido, para el lector, que ya conoce la muerte de José Garcés. Este símbolo del cristianismo tiene su correlato en el inicio de la novela (soneto a los pastores): «el rayo sobre el árbol descendía / en cruz de oro y el nuevo rey decía: / arrodillaos, que ése es nuestro emblema» (pág. 16). Sin embargo, desde un punto de vista interno, el protagonista

²⁵⁸ Francis Lough, *La revolución imposible*, op. cit., pág. 113. En Ramón J. Sender, *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*, México, Aguilar, 1974, pág. 336, leemos: «La libertad es la esencia de la existencia y es indispensable e imposible como Dios mismo».

conserva su inocencia, y se dispone a afrontar el futuro: «Volví a mi celda y me acosté, dejando la ventana abierta. Se me perdía el horizonte en un juego de maravillas y frente a mi ventana precisamente, en lo alto, aislada, una cruz despertaba antiguos sentimientos» (pág. 159).

El final de la novela es el final de un ciclo vital de Pepe —alrededor de un año de su vida, marcado en la narración por el paso de las estaciones—. La salida de la aldea hacia el internado, en Reus, es el inicio de un viaje —el del nómada— que abre una nueva etapa, la adolescencia del protagonista, y que podría leerse como una metáfora de la nueva etapa, del destierro del autor.

Con la creación de *Crónica del alba*, Sender comienza a recorrer un camino de reconstrucción de su vida en España. Un camino que se dilata a lo largo de más de veinte años hasta completarse. Esta fue la respuesta del novelista a los comentarios de Maurín sobre la serie completa:

Tú me has dicho que *Crónica del alba* al principio es dulce, idílica y poética y que después va cambiando. Sí, pero en este caso se trata de la vida misma que cambia (no la tónica del que escribe). La vida de la infancia en una aldea española de 1909-1910 nos parece hoy el paraíso perdido. La infancia lo es siempre (ahora también), pero a medida que avanza la vida (adolescencia, juventud, madurez) el destino va mostrándonos sus dientes de tigre. Y nos devora en condiciones casi siempre ominosas²⁵⁹.

M^a de las Nieves Alonso al analizar la obra en conjunto, encuentra que la infancia es uno de los elementos que mayor unidad confiere a los nueve libros; y estima la creación del personaje de Valentina como uno de los mayores logros de Sender:

Transformada en el mito portador de lo absoluto anhelado por José Garcés. Puede decirse, en este sentido, que Valentina representa simbólicamente todos los valores afirmados por la novela y aprendidos por el héroe. Ella es el amor y posee la vida. Tiene y produce la fe. [...]

²⁵⁹ Carta de Sender a Maurín, 9 de marzo de 1971, en F. Caudet, *Correspondencia Ramón J. Sender-Joaquín Maurín*, op. cit., pág. 708.

Crónica del alba narra la gradual destrucción de un mito, pero paralelamente construye el más importante de la obra de Sender: Valentina, cifra y síntesis de los valores indestructibles y absolutos afirmados en la escritura del autor español²⁶⁰.

EL IDEALISMO Y EL SACRIFICIO DEL HÉROE

Sender ejerce la crítica social en los distintos niveles textuales de *Crónica del alba*. Según Margaret E. W. Jones, el escritor aragonés se apoya de nuevo en la disparidad de los valores sociales y los valores naturales para realizar dicha crítica. Si en la mayor parte de la novela es lo instintivo y natural lo que prevalece —Pepe sale victorioso en sus andanzas—, es en las últimas páginas, donde se percibe la corrupción de la vida natural y la destrucción del idealismo del protagonista. El personaje se mueve en tres niveles significativos: la altura (el tejado, el solanar) es el ámbito del idealismo; la casa y los distintos lugares de la aldea son territorios relativos a la realidad, al realismo; y la cueva, el mundo subterráneo, es el espacio de la fantasía²⁶¹.

Para Margaret E. W. Jones, la aventura de Pepe en el castillo responde a la teoría del monomito, formulada por Joseph Campbell, y «representada en los ritos de los estadios separación-iniciación-regreso»²⁶². Una vez que el niño ha descendido, a través de las galerías subterráneas, a un mundo que le aporta un nuevo conocimiento de la realidad —el fantasma del hermano despensero simboliza el egoísmo y la corrupción de la humanidad, bien que no llegue a comprenderlo del todo— comienza la desintegración de lo natural en la vida de Pepe. El primer signo de esta variación lo aporta el pastor, modelo de hombre natural, frente a la civilización personificada en don José, en el médico y en el sacerdote²⁶³. Aunque el pastor se había negado a limpiar un esqueleto para entregárselo al médico, porque no se debe intervenir en el orden de las

²⁶⁰ María de las Nieves Alonso, "La destrucción del paraíso infantil en *Crónica del alba*", *Acta Literaria*, núm. 6, 1981, págs. 174-175.

²⁶¹ M. J. Aparicio, "Una mirada *móvil* sobre algunos aspectos del mundo aragonés", art. cit., pág. 139.

²⁶² Margaret E. W. Jones, "Santos, héroes y poetas: consideraciones sociales y arquetípicas en la «Crónica del alba»", art. cit., pág. 369.

²⁶³ *Ibid.*, págs. 371.

cosas: «Los muertos al hoyo. Que duerman en paz» (pág. 138), al final aparece hirviendo un cadáver reciente. En este sentido, el internar al protagonista en el colegio de San Pedro Apóstol, en Reus, significa la represión de sus instintos, ya que deberá amoldarse a la disciplina escolar. Y es el inicio de la progresiva destrucción de su idealismo, que se completaría tras la contienda.

Por todo ello, varios pasajes de la novela están estructurados conforme a esa dicotomía de la sociedad en artificial y natural. José Garcés personifica al hombre natural por su notable relación con el mundo animal: su perro León, los grillos, las palomas, los saltamontes, los lagartos, los caballos, o una oca «feroz» con la que pretende asustar a su hermana Maruja en el corral. Por su relación con el cosmos, ya que Pepe, de niño, disfruta estudiando geografía astronómica porque no es una asignatura obligatoria. Y, sobre todo, por mostrar ante los demás su verdadero ser, y no ocultarse detrás de falsas apariencias. Su idealismo choca con los valores sociales, familiares y religiosos férreamente establecidos. Por eso, se rebela contra la autoridad del padre (familia), y contra algunas normas de la sociedad, dentro de la cual, la Iglesia ejerce una gran autoridad, además de controlar la educación.

En esta novela, como en otras obras del autor, no hay un marcado anticlericalismo; sin embargo, encontramos algún rasgo de crítica. A modo de ilustración, el narrador hace hincapié durante la misa en las falsas apariencias de los creyentes: «Valentina ponía todo el aire contrito y devoto que su madre le había enseñado» (pág. 50). Tampoco la afectación de las monjas del convento de Santa Clara es del agrado del niño: «Ellas decían al otro lado algo con una voz lastimosa, como si se les acabara de morir alguien, y el cura contestaba un poco brutal. A mí aquello me divertía» (pág. 54). Pepe renuncia a una serie de privilegios —sobre todo al cinematógrafo— de "La Compañía" de los jesuitas, porque no es apropiado para un chico como él pasearse por la calle con su mano en el vientre de un fraile.

De ahí parte la división que Pepe hace en dos grupos de *los otros*. Sus «amigos» son gente pura y sencilla en los actos de la vida cotidiana (prototipos de «hombría»). Entre ellos se encuentran las madres de Pepe y Valentina

porque comprenden su amor; mosén Joaquín: «era amigo mío y me trataba de igual a igual» (pág. 40); la tía Ignacia, con quien tiene una relación de complicidad. Valentina presenta algunos rasgos de naturalidad. Por ejemplo, desayunaba en un «cacharro de tierra, una vulgar cazuela que tenía un borde hacia adentro» (pág. 70). O su abuelo, hombre a quien «en la aldea se le consideraba rico, pero vestía el calzón corto con medias de estambre azul de los campesinos y nunca había querido vestirse como en las ciudades»²⁶⁴ (pág. 84).

Por el contrario, sus «enemigos», son aquellos que representan el artificio y la falsedad (la «personalidad»). Este es el caso de su hermana Maruja, de Pilar, la hermana de Valentina, y de don Arturo. También incluye en este grupo al hijo de un «político nefasto», Julián Azcona, primo de su novia; a Carrasco caracterizado por un gruñido animal; y a su padre. Mientras don José regaña a Pepe, éste pensaba que «[s]u voz sonaba falsa y cuando más grave quería ser, era más artificial y sin sentido» (pág. 24).

Observamos también cómo se despierta en el niño la conciencia social. Pepe pertenece a la clase media, vive en la plaza, es decir, en el centro de la aldea, lo que significa que su familia es aceptada y respetada. Precisamente, ese fondo social se oculta tras las palabras de reproche que don José dirige a su hijo, precedentes a los veinte azotes, castigo impuesto por no saberse la lección. Si Pepe estudia, la familia continuaría en el futuro con el nivel de vida de la clase media. En cambio, si trabajara como zapatero supondría descender en la escala social y, con ello, la vergüenza de la familia: «"La miseria de la familia, la vergüenza de todos, una plaza de aprendiz de zapatero si no aprueba en el Instituto"» (pág. 24). Las clases sociales están bien diferenciadas y no se produce ningún contacto entre sus miembros. Es más, la tía Ignacia, que era para la familia como la madre de Pepe, no deja de cumplir las reglas sociales en ningún momento: «comía con las sirvientas en la cocina [...] al

²⁶⁴ El traje de hombre típico de los alcoleanos constaba de: «Pañuelo de seda a la cabeza, preferentemente rojo o morado; calzón corto con calceta y calcetines de lana blanca; chaleco de seda, con grandes botones, y chaqueta corta de pana lisa negra». En F. Castellón Cortada, *Alcolea de Cinca. Un pueblo que forja su historia bajo las ripas*, op. cit., pág. 13.

mismo tiempo que nosotros o después» (pág. 23). También, en este sentido, Pepe describe cómo su madre y doña Julia, madre de Valentina, siguen un «protocolo de visitas». Es decir, el clasismo, uno de los aspectos de la sociedad rural de principios del siglo XX, aparece retratado en *Crónica del alba* con bastante explicitud.

La primera vez que Pepe descubre la desigualdad social experimenta un sentimiento contradictorio. Tiene lugar cuando ve a un mendigo que «[s]acaba de debajo de su capisayo latas de conservas vacías en las cuales metía cuidadosamente restos de comida. Reconocí en una de las latas algo que yo había dejado en el plato, y sentí una impresión de angustia ligada a un sentimiento de seguridad» (pág. 29).

Más adelante, cuando en el castillo entabla amistad con el pastor, el médico comenta la necesidad de conseguir un esqueleto. Pepe piensa entonces en el pastor y en una compensación económica: «Le dije que conocía a alguien que se lo limpiaría, pero tendría que pagarle porque era *muy pobre*» (pág. 134, la cursiva es mía). No obstante, es en la última parte de la novela, cuando se plantea el problema social de la desigualdad. Y, en ese momento, se aprecia la seguridad del niño al decantarse por el más débil. Uno de sus enemigos, Carrasco, ha matado al perro de un mendigo ciego. Pepe se hará cargo del mendigo. Lo conduce hasta una cueva —su hogar—, en las afueras de la aldea²⁶⁵; asa unas patatas y enciende un fuego «porque el pobre viejo estaba aterido» (pág. 154). Una vez que ha dejado atendido al ciego en la cueva, se pelea ferozmente con Carrasco. Y, ya en su casa, se da cuenta de que la irritación de los campesinos y de su padre no se debía a la pelea, sino que, para su sorpresa, «[e]ra precisamente lo del ciego lo que les indignaba» (pág. 155). En este sentido, antes de ingresar en el internado, Pepe tiene un gesto de solidaridad, quiere estar seguro de la situación de amparo del mendigo: «Yo dije que no iría al colegio mientras no me demostraran que el ciego estaba

²⁶⁵ Igual que en *El lugar de un hombre*, las clases dominantes viven en el centro de la aldea y los más desfavorecidos viven a las afueras. Aquí ni siquiera viven en chozas, sino que se cobijan en cuevas.

protegido, y dos días después me dijeron que lo habían metido en un asilo» (pág. 156).

Sin descartar que se trate de una anécdota real, pienso que el personaje del mendigo podría ser una metáfora de la ceguera social propia de esa época. Sobre todo porque este episodio fue relatado por el escritor en la novela social *Orden Público* (1931). Aquí un periodista, *alter ego* de Sender, recuerda en la cárcel, durante la visita de su madre, que cuando tenía ocho años ayudó en su aldea al ciego "Alifonso" y fue reprendido por ello. La historia es idéntica en ambos textos. *Orden Público* incluye una apreciación del narrador sobre las consecuencias de mostrar solidaridad en una sociedad injusta: «La madre piensa recordando aquello, que su hijo no puede hacer nada malo y que está allí [en la cárcel] por algo parecido a la aventura del ciego. La madre acierta en el fondo, como todas las madres. ¿Pero si es así, por qué lo tienen encerrado?»²⁶⁶.

En *Crónica del alba* el tono de humor está presente a lo largo de toda la novela. Este humor predominante en las travesuras del niño, muchas veces conlleva un trasfondo de inconformismo y rebeldía. Es el caso del diálogo entre Pepe y su madre, en el cual su madre le dice que debe obedecer: «—Oh, sí. Has nacido y como has nacido y estás en la vida no hay más remedio que obedecer». A lo que Pepe responde «—Ah, pues si lo sé, no nazco» (pág. 25). O cuando Pepe se propone llamar Pili, a una gata vieja, para ofender a la hermana de Valentina. El episodio de los grillos en el jardín y «la caza» de las mejores palomas de don Arturo, pone de manifiesto la animadversión de Pepe contra el padre de su novia y el mundo que éste representa.

La escritura de *Crónica del alba* tiene un doble propósito para Ramón J. Sender: la reconstrucción de su mundo personal y la interpretación de la guerra civil como símbolo del sacrificio del pueblo español por la libertad. La recuperación de sus orígenes es un medio para preservar su identidad: sitúa al personaje en un tiempo y espacio determinados —su infancia en su tierra natal— y en interacción con su entorno natural, social y cultural. Sender se

²⁶⁶ Ramón J. Sender, *O. P. (Orden Público)*, Madrid, Cenit, 1931, págs. 111-112.

apoya en algunos elementos de la tradición cultural aragonesa para consolidar el sentido del texto. Así, se hallan varios aspectos en la novela que podemos incluir en un plano antropológico. Unos conforman el entorno del personaje y otros apoyan la expresión del sacrificio.

Hemos visto cómo el ingrediente antropológico (y etnológico) cobró, con un efecto multiplicador, especial relevancia en *El lugar de un hombre*. De un lado, tal ingrediente sustentaba la caracterización realista de la obra; y, de otro lado, se edificaba sobre él el compromiso humanista de Sender. Es la propuesta de una moral que daba prioridad a lo natural y se fundamentaba, como no podía ser de otra manera, en lo aragonés, en las raíces del autor. Sender apelaba al regreso a un estado primitivo, anterior a las convenciones histórico-sociales, que exigía el sacrificio de un inocente —ritual primitivo de carácter religioso— para fortalecer el contacto del hombre con la naturaleza y crear, a partir de ahí, un nuevo sistema social. La concepción antropológica en la obra del autor es, en suma, un canal estético dirigido a formalizar la dimensión ética en sus creaciones literarias. Para ello se vale tanto de la corriente que incluye los mitos, las leyendas y los ritos transmitidos culturalmente, como de la corriente arquetípica, sistema de conocimiento que le proporciona el inconsciente colectivo. A menudo, ambas corrientes confluyen en sus textos.

Pues bien, la antropología en *Crónica del alba*, tiene un enfoque similar. Ya no se trata de regenerar la sociedad, sino de dotar al texto de un sentido trascendente. Hay dos modelos opuestos: infancia (ascensión del héroe) y edad adulta (caída del héroe). Estos modelos remiten, el primero, al mito del paraíso perdido, y, el segundo, por asociación —pues no hay mención o alusión— al infierno.

De acuerdo con la perspectiva antropológico-social, Sender plantea, de nuevo, que el individuo es un ser social, y como tal necesita el reconocimiento colectivo, sentir que pertenece al grupo —al familiar, al de los adultos y al grupo de su misma edad—. El personaje alcanza, de forma progresiva, la satisfacción de haber arraigado en el grupo, superando leves obstáculos sin renunciar a sus ideales. Todo ello va forjando su identidad. Como vimos líneas

atrás, el idealismo forma parte esencial de la identidad de Pepe Garcés. Ahora bien, este plano se complementa con una visión antropológica de índole moral, inspirada en la «hombría» y en la reivindicación de lo primitivo. Al marcado individualismo del protagonista, según Sender, típico del carácter aragonés, se añade su afinidad por el pueblo español, paradigma de la «hombría». Encarnado éste en la tía Ignacia, en su pureza y simplicidad; en la manera de escenificar los cuentos que le entretenían cuando era niño. Uno de esos cuentos —«La justicia de Almudébar o que lo pague el que no lo deba»— está inspirado en la *Vida de Pedro Saputo* de Braulio Foz, obra que nace de la tradición oral²⁶⁷. El pueblo está también personificado en el pastor, en el abuelo y en las historias populares de las criadas, o de Escamilla, el viejo cochero «que lo sabe todo».

Paralelamente, el niño entra en contacto con algunas nociones inherentes a la condición humana: la culpa, la muerte y el sacrificio. Pero todavía no es capaz de extraer plenamente el alcance de estos términos. Lo que sí aprenderá es que, como poeta y héroe, en la vida tiene que guiarse por la Verdad y por la Belleza. La estancia de Pepe en el castillo tiene un sabor a historia medieval, a aventura épica. Una serie de elementos textuales permiten traducir la vida del personaje como la de un héroe de carácter mítico, especialmente en esta parte de la novela. La incursión en los laberínticos subterráneos del castillo puede leerse como un viaje simbólico que le revela la «verdad» al niño incapaz aún de comprenderla. Una verdad que, en definitiva, supone la aceptación del sacrificio, de la muerte.

Veamos cómo Sender traslada al texto esta concepción antropológica basada en el sacrificio. Aunque a simple vista son elementos inconexos, todos ellos van dirigidos a reflejar la condición humana y el destino del héroe (del hombre). La pauta de estos elementos parte del rito de la vida y de la muerte. El agua como símbolo de la vida aparece en una bóveda que tiene grabada una imagen religiosa y en un manantial situado en las cercanías del castillo. Del

²⁶⁷ Braulio Foz, *Vida de Pedro Saputo*, edición de Francisco y Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1986, págs. 260-261. El cuento de Sender es una variante del que aparece en el texto de Braulio Foz, donde el ahorcado es el sastre (tejedor), en lugar del herrero.

siguiente fragmento se desprende la idea de que la muerte también puede originar vida:

Comenzó a decir que el manantial de las aguas medicinales donde la gente se curaba la anemia pasaba por dos cementerios antiguos y recogía el agua que se filtraba de otro moderno. «Los muertos se lavan bien y después los que no se quieren morir se beben el agua. Y se ponen colorados y rollizos.»²⁶⁸

Por tanto, el sacrificio podría ser entendido como la imagen simbólica del renacer. En el pensamiento de Sender predomina la visión cíclica del ser humano y de la Historia. Esta imagen simbólica de la muerte, se desprende de la mención de la leyenda del Santo Grial: «el copón que usó Cristo en el monte de los olivos» (pág. 120), «el cáliz de la pasión de Cristo» (pág. 122). Es una metáfora de la sangre inocente derramada en la guerra civil. En este sentido, no es casual que de los ritos religiosos, el del entierro llame especialmente la atención del protagonista. De tal manera le llama la atención que, cuando piensa en matar a su hermana Maruja, rápidamente descarta esa posibilidad porque sentiría envidia, ya que una vez vio un entierro del que recordaba esto: «Caja blanca llena de cristalitos, con ocho grandes cintas colgando. Señores vestidos de negro y saludando por turno. Y todas las campanas del pueblo tocando»²⁶⁹ (pág. 36). El autor hace ostensible que una fuerza oscura impulsa al hombre hacia la violencia, le incita a matar a su propio hermano. Para ello se vale de la enemistad entre Pepe y Maruja —por ejemplo, cuando Pepe dice que «avanzaba con las de Caín» hacia su hermana (pág. 38)—. Es una visión premonitoria de la guerra fratricida. Pero Sender también hace uso de otro tipo de simbología premonitoria. Aquel ritual que hizo Pepe, en el que derramaba la sangre de una paloma sobre Valentina, porque creía que el holocausto era un

²⁶⁸ Ramón J. Sender, *Crónica del alba I*, op. cit., pág. 138.

²⁶⁹ La intertextualidad de *Monte Odina* con esta novela vuelve a darse en la descripción de un entierro, más extensa en la primera: «Y es que el mortijuelo de Froilán fue de veras memorable y despertó en mí envidia por los espejitos y sedas blancas rizadas, las campanas graves que sonaban como en la noche de ánimas, en octubre: algunos reflejos cegadores de la cruz parroquial, de plata, las coronas de rosas, las letras doradas encima de las asas metálicas del ataúd (*Requiescat In Pace*) y el hisopo arrojando gotas de agua bendita en todas direcciones, mientras el cura cantaba: "*Quando Coeli movendi sunt et terrae...*"», op. cit., pág. 270.

«homenaje que los antiguos hacían a lo que adoraban» (pág. 63), cobrará sentido para el hombre adulto tras la contienda. Ese ritual primitivo del sacrificio lo habrá experimentado Pepe durante la guerra civil. Si recordamos la dedicatoria que abre la novela —«A los nómadas»—, interpretaríamos también el exilio como parte de ese sacrificio del pueblo español.

Para apreciar esta imagen de la contienda como un antiguo sacrificio hay que tener en cuenta, ante todo, el marco o paratexto. Es el protagonista quien escribe, estando prisionero, sus memorias. Y lo hace desde la aceptación moral de la derrota: «Pepe no se declara nunca vencido. Él sabe que está derrotado, pero no vencido; no acepta el vencimiento», le decía Sender a Peñuelas²⁷⁰. A juzgar por cómo describe el narrador anónimo a Pepe, durante los últimos días de su vida, podría entenderse que José Garcés era un hombre extraviado, perdido. Sin embargo, Sender deja entrever que la muerte es la auténtica liberación social del personaje. Pepe, hasta entonces, había sido un hombre de acción, rebelde, pero, finalmente, con la derrota se ha convertido en una víctima sacrificable —análoga a Sabino aunque los contextos sean dispares— de la guerra civil. Estos personajes comparten algo: haber logrado la liberación social. Sabino a través de su huida hacia un mundo natural y Pepe a través de la muerte.

La idea de la «culpa» es el último término de esta concepción moral en la identidad de Pepe y es, a la vez, el nexo de unión con el sacrificio de inocentes que supuso la guerra civil. Este nexo refuerza el significado simbólico del texto y presagia el final del héroe, ligando su destino individual al destino histórico de España. José-Carlos Mainer precisó que, la culpa es, en el mundo ético de Sender «una variante laica del *pecado original* cristiano»²⁷¹. Parece que la fuente de Sender es el teatro de Calderón de la Barca —*La vida es sueño*—. En su obra, Calderón «mantiene la idea de delito o culpa en el nacimiento del hombre de acuerdo con el original latino [Plinio el Viejo]»²⁷². En el segundo

²⁷⁰ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 150.

²⁷¹ J.-C. Mainer, "Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: *El vado* (1948)", art. cit. pág. 183.

²⁷² Domingo Ynduráin, *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 131.

cuaderno de Pepe —*Hipogrifo violento*—, la interpretación del personaje de Segismundo da pie al planteamiento del problema de la identidad y de la condición humana. En realidad, el autor vuelve a los mismos patrones: héroe, poeta y santo. Solo que ahora Pepe ve en Segismundo el modelo del héroe y, en las últimas páginas de la novela, el «hermano lego» será el paradigma del santo. La amistad de Pepe y el hermano lego viene a representar la dialéctica entre dos posturas sobre el individuo: «una (defendida por Pepe y que se vislumbra ya como generadora de conflictos) que tiende a afirmar la supremacía del sujeto en el mundo, y otra (defendida por el hermano lego) que tiende a la aniquilación del individuo en un "todo"»²⁷³. De esta confrontación de ideas resultan varias propiedades que vertebran el humanismo senderiano: el amor, la generosidad y la dignidad. El hermano lego pretende hacer ver a Pepe que el nacer no es un pecado. El discurso de este personaje exalta el valor de un hombre, sólo por el hecho de haber nacido, y la igualdad. Además, este personaje destaca por su negación del uso de la violencia.

La culpabilidad surge, en *Crónica del alba*, en el momento en que Pepe narra cómo Maruja cayó por las escaleras del castillo, sin que él la tocara o empujara: «Mi hermana estaba caída en los peldaños. No se veía sangre, pero parecía muerta [...]. Yo me creía culpable del crimen, pero afortunadamente el crimen no existía» (pág. 118). La culpa de un inocente es un tema singular de la narrativa senderiana. Aparecerá tanto en relatos realistas, como en relatos alegóricos. Así, Joaquín, el protagonista de *El fugitivo* mientras espera la decisión del juez —su condena a muerte—, en el contexto de la guerra civil, piensa lo siguiente: «Yo me siento culpable, aunque no puedo definir exactamente la clase de delito que he cometido»²⁷⁴. Estos personajes con complejo de culpabilidad son relativamente frecuentes en la obra de Sender. A todos ellos les une el que son todos por igual víctimas del destino o del azar. En todo caso, la culpa es un motivo vago, impreciso en *Crónica de alba* que el autor no desarrollará hasta la creación de *Hipogrifo violento*.

²⁷³ Donatella Pini, "Crónica del alba de R. J. Sender: una creación en el exilio. II Un lento desvivirse", en J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo, *La España exiliada de 1939*, op. cit., pág. 446.

²⁷⁴ Ramón J. Sender, *El fugitivo*, op. cit., pág. 112.

Por otra parte, el pensamiento de Sender queda reflejado en el personaje del médico, en su idea sobre el futuro de la humanidad sustentado en la ciencia y en una nueva noción de lo humano. Una esperanza en la humanidad que será destruida en 1939. Este nuevo humanismo proclamado por el médico a principios de siglo, sería, años más tarde, el del pueblo español (héroes modernos) y sus valores morales. Por eso, la reflexión de las últimas líneas de *Crónica del alba* es la del hombre adulto, para quien la palabra holocausto adquiere una connotación bien distinta a la que tenía de niño: «"Aunque me maten, ¿qué? Yo comprendo el holocausto [...]" *Pero era mentira. No comprendía nada*» (pág. 159, la cursiva es mía). Esta fue la observación de Eduardo G. Gallardo, al fijarse en que la lectura del manuscrito

debía realizarse en *viernes, día sacrificial*, y ello se vincula con la experiencia de Pepe Garcés en su incursión por los subterráneos del castillo: ahí todo el pasado se hará presente y los muertos recobran vida, imaginariamente, para decirle que todos deben reconocer una meta final: la muerte. Y todos —héroes, santos o poetas— mueren prematuramente. Esto, creemos, debe verse vinculado con la guerra civil, cuyo efecto el narrador maduro acusa, y España se convierte en *la víctima propiciatoria*²⁷⁵.

Otras fiestas y tradiciones religiosas aparecen en el texto, completando ese ambiente al que pertenece el autor, y que trata de reflejar en su obra. La fiesta del Corpus, en la cual gigantes y cabezudos desfilan por las calles con una significación moral (la manifestación de los vicios y las virtudes). Fiesta que alienta la imaginación del niño. O la leyenda de la Virgen de Sancho Garcés. Se discute, en el relato, si la imagen de la Virgen es obra del hombre o es producto de un milagro. En definitiva, Sender con este fragmento expone una necesidad del ser humano: tener fe (aunque no necesariamente debe ser de tipo religioso). La creencia en los milagros o la convicción en determinados valores morales da cabida a la esperanza en la vida, ayudando a gran parte de la humanidad a sobrevivir.

²⁷⁵ Eduardo Godoy Gallardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra*, op. cit., pág. 54.

La transferencia de conceptos antropológicos por parte del escritor, es uno de los cauces más útiles para fundamentar determinados aspectos de su narrativa. En especial, aquellos relacionados con principios morales, pero también es una vía para hacer verosímil la realidad, para reconstruir una época, en la que las costumbres, tradiciones y creencias resultan básicas. Ramón J. Sender sitúa al personaje José Garcés en una realidad que conoce de forma profunda, integrado en las creencias y costumbres de un pueblo —el aragonés— y en otra realidad —cuando lo real se transfigura en lo fantástico dando entrada a los fantasmas, al demonio, a las lamias—. La tierra de Aragón, sus paisajes, la familia y el hogar del protagonista son la expresión del pasado del autor, que en el momento de la escritura de la obra anula su presente de desarraigo. Ese pasado es un tiempo que anhela y es un refugio ante la incertidumbre no sólo del futuro sino del presente, pues ha iniciado un viaje sin rumbo, sin destino definitivo.

ESPACIO Y PERSONAJES EN *CRÓNICA DEL ALBA*

La mayor parte de la historia de *Crónica del alba* se desarrolla en una aldea aragonesa. La aldea es un espacio irreal, imaginario y, por eso mismo, idílico. Esa aldea es un espejo donde tienen cabida varios de los enclaves más sugerentes para Sender. El escritor de Chalamera selecciona aquellos lugares que despiertan recuerdos de tiempos más felices. Estos parajes: el caudaloso río, las montañas azules, el «Salto de Roldán», las vadinas, las colinas o el bosque cercano al castillo, también contribuyen a crear la atmósfera de placidez y libertad, predominante en la novela. Desde el comienzo, el narrador refleja que la vida cotidiana en ese pueblo está tutelada por la religión. Pepe dice del obispo que era «un viejecito, a quien todo el mundo veneraba» (pág. 22). La primera descripción de la aldea es la de la torre del monasterio de Santa Clara. Algunos retazos subrayan el sonido de las campanas o del cimbel, típico de los pueblos españoles, tan importante en la restitución de las raíces senderianas: «Y todos los días, invariablemente, a poco de jugar con el gato se

oía el cimbel de la torre que volteaba con una especie de alarma atiplada» (pág. 20).

El narrador aprecia la vida estática, tranquila del pueblo, como una de las virtudes de la vida campesina: «Hacía calor aquella tarde y era ese calor de las aldeas lleno de silencios, en que las palomas buscan la sombra y el tiempo parece detenerse y adquirir profundidad en mil pequeños rumores» (pág. 87).

El espacio cobra gran significación en la estructura de la novela. El protagonista alterna las salidas y regresos a su pueblo hasta su partida definitiva: aldea > Zaragoza > aldea > castillo > aldea > Reus. El espacio en esta novela, por tanto, se contempla desde dos perspectivas. Por un lado, hay dos ámbitos bien diferenciados: el rural y el urbano. Y, por otro lado, hay espacios abiertos (el campo, la colina, el río, el tejado, el solanar) símbolos de la libertad; y espacios cerrados (la casa de Pepe y la de Valentina, el internado) símbolos de la opresión. Igualmente, en el marco textual, la represión se traduce de la imagen de Pepe arrojado a una playa alambrada: «al rincón estepario de una tierra abierta a los mares de febrero. Lo encerraron en un inmenso recinto alambrado» (págs. 9-10). Lo que tendría que ser un lugar natural, de libertad, se convierte, por obra del hombre, en un espacio represivo.

Los parajes rurales son paradigmas de la vida natural. Se encuentran en la aldea y, sobre todo, en el castillo de Sancho Garcés, ubicado «en plena montaña, casi en las cumbres de Navarra». El castillo, dice Pepe, «se alzaba en lo más alto de una montaña cónica» (pág. 110). Sender aborda, en varios textos, la idiosincrasia de los aragoneses en función de la zona donde habiten. Ya comentamos el artículo "Del Alto Aragón. La montaña y la tierra «baxa»" (publicado en 1930). Muchos años después, el autor completa los argumentos que esgrimió entonces, en el artículo "Tierras altas y bajas". Texto publicado por el periódico *Heraldo de Aragón* en 1977, luego incorporado al libro *Solanar y lucernario aragonés*. Un somero análisis de los artículos nos servirá para comprender algunos aspectos de esta novela. Comenta Sender, en el primero, que el carácter de las gentes del llano, de la ribera —más artificioso—, es opuesto al de los habitantes de la montaña —más cercano a la naturaleza—. A

partir de esa idea, establece que la libertad natural es propia del altoaragonés (la montaña). Por contra, la civilización, en el sentido de «mixtificación», caracteriza a los ribereños (el valle). De ahí que, estando en el castillo, don José sea más espontáneo. Se desprende de las obligaciones sociales, pasea por los alrededores del castillo y se dedica a la caza. Por eso, cuando recibe un aviso de la aldea, el narrador hace la siguiente precisión: «mi padre tuvo que *vestirse el traje civilizado* y marchar al pueblo» (pág. 115, la cursiva es mía).

Sender establece una nueva división en el artículo "Tierras altas y bajas". Expresa, razonando sus argumentos, cómo desde la Edad Media hay dos Españas, que el escritor identifica con Castilla (España castrense) y Aragón (España colonial). En general, la España castrense está asociada a la tierra alta, habitada por el montañés y caracterizada por su espíritu guerrero. Y la España colonial está vinculada a la tierra baja, al valle. El escritor singulariza a los ribereños o coloniales por el espíritu liberal. Aunque la mayor parte de Aragón es colonial, tiene una zona castrense: el Alto Aragón. En este sentido, Sender distingue en esa región «dos caracteres muy bien definidos: el tipo montañés y el ribereño bajo». Partiendo de esta división llega a la siguiente conclusión: el hombre del valle es un trabajador de la tierra; y el tipo montañés es, históricamente, un hombre aventurero, guerrero²⁷⁶. A continuación, Sender habla de sí mismo, de sus defectos y virtudes en relación a la tierra donde nació. Unas cualidades que, en cierto modo, transmite en *Crónica del alba*.

Mi tierra está en el bajo Cinca, pero se le llama Alto Aragón por estar al norte del Ebro.

Yo, como muchos de los que han salido de la tierra *d'abaix* o *d'arriba* para correr mundo, tengo los defectos de arriba (soñador y perezoso) y los de abajo: sociable pero a mi manera, es decir, con alguna posible incomodidad para los otros. En cuanto a las virtudes, no sé si tengo alguna, como no sea la fidelidad a mí mismo [...]²⁷⁷.

²⁷⁶ Ramón J. Sender, "Tierras altas y bajas", en *Solanar y lucernario aragonés*, op. cit., págs. 191-195.

²⁷⁷ Ibid., pág. 194.

La elección de un castillo, como lugar propicio para la aventura y la fantasía, estaría, por tanto, encaminada en esa dirección. Pepe Garcés, desde este punto de vista, está vinculado, en principio, con el ribereño. Pero al llegar al castillo se transforma. Su actitud se asemeja entonces con el carácter del altoaragonés (de la España castrense). Así, su estancia en el castillo, cuya función en otro tiempo fue militar, es el momento de la narración en el cual el protagonista explota más su espíritu aventurero. Destaca, por tanto, la atracción del personaje por la plaza de armas, donde calcula que podrían formar más de cuarenta mil hombres. Con estos elementos, Sender establece una relación entre el espacio configurado con caracteres etnológicos y el proceso, de signo antropológico-social, vivido por el héroe —proceso que quedó comentado en párrafos anteriores—.

El escritor oscense será un poco más específico en el quinto libro —*La onza de oro*—. Pepe vive con su abuelo en el pueblo que está al otro lado del río. Aprovecha la ocasión para hablar de sus orígenes, engarzándolos con la «hombría». A propósito del tantas veces citado refrán altoaragonés —«Muller d'arriba con home de'abaixo casa arriba»—, Pepe cuenta que la familia de su madre (los Luna) era montañesa y la de su padre (los Garcés) era ribereña. El contraste sociocultural entre ambas aldeas abarca desde la arquitectura (románica en el pueblo de su abuelo, mudéjar en el suyo) hasta las costumbres y la celebración de las fiestas:

Otras veces he dicho que aunque aquel pueblo era vecino del mío, la divisoria del río parecía equivaler a cientos de kilómetros de separación. En el pueblo de mi abuelo las costumbres eran de monte, es decir, de tierra alta. [...]

En el lado izquierdo del río abundaban los castillos, y en el lado derecho no los había o eran más bien viejas almunias y casas de labor fortificadas. [...]

El carnaval tenía importancia en el pueblo de mi abuelo y no tenía ninguna en el mío. También en el de mi abuelo se conservaban algunas costumbres antiguas, como las pirámides de hombres engalanados el día de la fiesta y los

dances con recitados en verso, mejor que en el mío. Mi pueblo era más rico y más civilizado, y el otro, más pintoresco²⁷⁸.

Crónica del alba contrapone lo natural a lo urbano. El viaje a Zaragoza permite al niño conocer la ciudad. Todo es extraño, pero el personaje plantea la visita como una aventura y explora la ciudad. Pepe se siente asombrado por el tranvía, los teatros y la visión de varios carteles con la palabra amor. A la vez le causan extrañeza los chicos de la ciudad que «no parecen chicos» (pág. 108), «eran como las cebollas, parecía que habían tenido la cabeza metida debajo de la tierra y salían blancos, con la piel brillante. Iban siempre de la mano de las personas mayores y tan bien peinados que era una vergüenza» (pág. 110). Y las calles, que describe a Valentina de este modo: «tienen el suelo como en nuestros pueblos las habitaciones y los pasillos» (pág. 107). En Reus, Pepe siente emoción cuando ve los edificios y el alumbrado, pero ya no experimenta la sensación de ser un extraño en la ciudad. Una tercera distinción espacial, interrelacionada con la anterior, sería aquella que divide los espacios entre los representativos de la tradición y la antigüedad (la aldea y el castillo), y los relativos a la modernidad propia de las ciudades (Zaragoza y Reus).

La novela tiene un único punto de vista, el del protagonista. Los personajes secundarios contribuyen a la estructuración del espacio social y vital de la novela. Casi todos los personajes son planos; el narrador apenas traza algún rasgo físico o de carácter de ellos. Por ejemplo, destaca la gordura de don Arturo o la dulzura e inocencia de Valentina. La «simplicidad» de la tía Ignacia, en el sentido de sencillez campesina: «La gente sencilla sabe más de lo que ella misma cree saber. Es un saber latente e inconsciente que de pronto y por algún motivo inesperado se ilumina y se puede comunicar a los otros con palabras»²⁷⁹. Esa es la misma característica de mosén Joaquín: «Era un hombre

²⁷⁸ Ramón J. Sender, *Crónica del alba II*, op. cit., págs. 244-245.

²⁷⁹ Ramón J. Sender *Monte Odina*, op. cit., pág. 315. La tía Ignacia también aparece en esta obra: «había sido nuestra segunda madre responsable del orden y la disciplina del hogar y a quien obedecíamos antes y mejor que a nuestra madre verdadera. Era más fuerte de carácter y más intransigente, como es natural», ibid., pág. 485. Y en el capítulo XXVI de *Solano y lucernario aragonés*, donde Sender recuerda algunas de las leyendas sobre el hombre-lobo o el hombre-rabosa y sobre brujas, que la tía Ignacia le contaba cuando era niño.

de cincuenta años y de aspecto rudo y melancólico» (pág. 20); tenía una «fuerte voz de campesino» (pág. 54).

El modelo familiar de Pepe no corresponde al padre, pues ha sido reemplazado por el del abuelo, también campesino: «Mi abuelo era un viejo grande, huesudo, de manos rugosas. Reía poco o nunca. (Creo que no lo he visto nunca sonreír)» (pág. 84). Su abuelo era como una especie de Dios o Júpiter, que inspiraba «una mezcla de cariño y miedo» (pág. 84); y, además, a su favor está el que tampoco aceptaba a don José. Ese rechazo de la figura paterna es perceptible también a través de la opinión de la tía Ignacia sobre el carácter de Pepe: «—Dios mío -dijo-. Sale a su bisabuelo materno, que se jugó la mujer a las cartas» (pág. 35).

Don José se caracteriza por ser un hombre muy católico. La severidad se muestra en sus rasgos físicos: «Tenía una gran energía en las cejas, en el ángulo de su nariz, y en el duro bigote recortado» (pág. 23). En un momento de la novela, está preocupado por Pepe. Piensa en la locura o la idiotez de su hijo (igual que el narrador del marco) porque había antecedentes en la familia: un pariente que murió en un manicomio. En la relación de ambos, alternan los momentos de amistad con los de enemistad. Aunque finalmente, Pepe cree que su padre está feliz por la separación. Cuando le acompaña al colegio interno, piensa que su padre: «se dulcificaba» (pág. 156), «se deshacía de mí» (pág. 157).

Destacan dos momentos en la narración referentes a la relación padre-hijo. En el primero, Pepe reza para que se cumpla un deseo: Valentina y él quedarían huérfanos de padre, y como consecuencia ambos serían totalmente libres. El otro momento es cuando Pepe desea ser un hijo bastardo. Jean-Pierre Ressayre no ha visto en la figura de don José un personaje biográfico, sobre todo al analizar los últimos libros de la serie, sino más bien la creación paulatina de un ser monstruoso que culminaría el último libro de la obra completa, *La vida comienza ahora*. Con este personaje, Sender expondría, según Ressayre, la regresión a un mundo primitivo, cuyo objetivo final sería el de la transgresión literaria: «Dentro de una familia burguesa, el adulterio es la regresión a unas

prácticas tribales: el deseo de bastardía no es sino la voluntad de fundirse en la tribu primitiva y (para hablar con los términos de Sender) de borrar la *persona* en provecho de la *hombría*»²⁸⁰.

De los personajes secundarios llama la atención Clara, la hermana del obispo. Es un personaje extraño, no está marginada por los otros, pero ella se sitúa fuera de las normas convencionales, fuera de la hipocresía social. Presenta alguna semejanza con Ana Launer, la bruja de *El lugar de un hombre*. Cuando el narrador describe a Clara dice: «ella se reía de todos y repetía con mucha picardía: "Sí, monja, monja De la de dos en celda"» (pág. 21). Por sus rarezas, que consisten en descuidar su ropa exterior, en favor de la ropa interior, tiene una disputa con una vecina. Clara cree que la sombra proyectada por las ropas del difunto de su vecina le traía mala suerte. La función de este personaje no está muy perfilada, aunque, por su aislamiento, podría ser el perfecto chivo expiatorio de la aldea.

Esta idea se confirma en *La onza de oro*. Pepe asiste al entierro de Clara. La ceremonia está descrita, en las últimas páginas de la novela, con múltiples detalles, resaltando su carácter decorativo y clasista. Es un acontecimiento rodeado de un halo de misterio. Por un lado, una de las doncellas de Valentina que acompaña a los chicos durante el entierro insiste en que Clara era una bruja. Cuando llegan a la iglesia, la doncella ve a unas chicas acercarse al féretro y dice: «"Esas chicas están ahí porque a Clara van a desembrujarla antes de presentarse ante Dios. El cura rezará oraciones especiales, para eso"»²⁸¹. Por otro lado, durante la marcha del entierro se producen dos hechos extraños. Primero, una oca blanca camina detrás de los acompañantes. Segundo, aparece un toro bravo que espanta a la gente que iba en el entierro. Podría pensarse que el protagonista ha detenido su relato, poco antes de terminar el cuaderno, para fijarse en este personaje marginal, a modo de digresión. Una digresión que no es tal porque el entierro de Clara ocupa el último lugar en una larga lista de costumbres y festejos propios de una cultura ancestral, muchas veces

²⁸⁰ Jean-Pierre Ressot, *Apología de lo monstruoso*, op. cit., pág. 332.

²⁸¹ Ramón J. Sender, *Crónica del alba II*, op. cit., pág. 311.

ligada a la cultura religiosa. Clara vendría a representar la superstición pagana que ha ido sobreviviendo en las aldeas. Si bien este personaje marginal no tiene los matices de Ana Launer o de la Jerónima —la bruja de *Réquiem por un campesino español*—.

La superstición en torno a la muerte conlleva un especial respeto que se traduce en hipocresía social. La vecina viuda, enemistada con Clara en *Crónica del alba*, llega al velatorio «enlutada» y habla «con una expresión de satisfacción condolencia»²⁸². Pepe también dice que un cofrade que lleva el ataúd «estaba rindiendo homenaje a la mujer de quien tantas veces se burló»²⁸³. En cualquier caso, Pepe Garcés es un rebelde y su interés por Clara parte de la tendencia subversiva de este personaje.

Pero, sin duda, el personaje de mayor trascendencia, exceptuando al protagonista, es Valentina. Esta «heroína», por su encanto e inocencia, es el ideal femenino de José Garcés, portadora de virtudes y valores morales. Valentina es el recuerdo más puro de Pepe, y el que le sostiene con vida en Argelès. Al final de la obra se convertirá en un auténtico mito literario; emparentado con otro mito de la tradición clásica española: Dulcinea²⁸⁴. Por ello, Valentina es una de las mejores creaciones de Sender:

Valentina es Dulcinea: la amada ideal e inasible de un mundo periclitado, inexistente, el mundo caballeresco, el mundo de los héroes. Y en *Crónica del alba* es, sin duda, el mundo de la infancia. [...]. Valentina viene a ser un síntoma de la literaturización del universo autobiográfico de Sender, que llegará a ser muy notable en la concepción de *Monte Odina*²⁸⁵.

²⁸² Ibid., pág. 303.

²⁸³ Ibid., pág. 312.

²⁸⁴ Otras influencias cervantinas que hallamos en el texto son la transmisión del manuscrito de Pepe, o la aventura del protagonista en la cueva del castillo, que tanto recuerda a la cueva de Montesinos en *Don Quijote*. J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., pág. 44, puntualiza que fue en Tauste donde nuestro autor leyó por primera vez la novela de Cervantes.

²⁸⁵ M^a Ángeles Naval, "La memoria como pretexto en Sender: sobre responsabilidad verdadera y moral privada", art. cit., pág. 128. A propósito de los tres modelos culturales anteriormente aludidos, Naval explica que «el poeta en la tradición romántico-simbolista es una síntesis de héroe y de santo». Idea que late «tras muchas páginas de Sender», y que se observa en «la evocación del albatros baudeleriano que lleva a cabo en *Monte Odina*, en la imagen romántica del poeta y del escritor como síntesis de una trayectoria de heroísmo degradado», ibid., pág. 125.

III.

El vado (1948) y *Réquiem por un campesino español* (1953):
dos visiones sobre el peso de la culpa

Llegado a Estados Unidos en 1942, Ramón J. Sender vivió en Santa Fe, Las Vegas, Massachusetts, Denver y Nueva York. En esta última ciudad trabajó, desde 1945 y durante dos años, para la Metro-Goldwyn-Mayer «como adaptador de películas al español»²⁸⁶. Pero en 1947 abandonó esa vida itinerante y se estableció con Florence Hall en Albuquerque (Nuevo México). Hasta entonces nuestro autor había publicado de forma esporádica en varias revistas norteamericanas, algún artículo sobre literatura y unas cuantas narraciones cortas. Unas veces, traducciones al inglés, por ejemplo de relatos integrados en *Mexicayotl*—"The Eagle" fue difundido en *Partisan Review* (1943) y "The buzzard" en *The Modern Magazine* (1945)—. Otras veces los textos eran originales: en *Kenion Review* apareció "The Key" (1943); en *Quarterley of Literature* se publicó "Tales from the Pyrenees" (1944)²⁸⁷.

Nacionalizado como estadounidense desde el año 1946, el escritor de Chalamera encuentra en Albuquerque una estabilidad que le permite dedicarse a la literatura y colaborar en diversos medios periodísticos, sin preocupaciones de orden económico, ni grandes distracciones. Pues, al mismo tiempo, trabajaba como profesor de Literatura Española, en la Universidad de Nuevo México. Su estancia en esta ciudad se prolonga hasta 1963, momento en que se traslada a California. Allí continuará ejerciendo de profesor en la Universidad de California del Sur (USC), desde 1965 hasta su jubilación en 1972²⁸⁸. La enseñanza resultó ser una tarea de suma importancia en su vida de exiliado: «ha puesto orden en mi confusa y caótica imaginación —diría Sender— y le ha enseñado un poco a graduar y dar su verdadero sentido a la capacidad de influencia personal que un español puede tener fuera de España»²⁸⁹.

Albuquerque se convertiría en el lugar de retiro idóneo para este solitario aragonés, desde donde recordar España y llevarla, una y otra vez, a la ficción. En cualquier caso, no todo fueron ventajas. El escritor tuvo que hacer frente, en

²⁸⁶ J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., pág. 419.

²⁸⁷ Ibid., págs. 415-421.

²⁸⁸ Ibid., págs. 513, 565.

²⁸⁹ Durante el segundo viaje a España, Sender fue entrevistado por Joaquín Soler Serrano para el programa "A fondo" de TVE (el 27 de mayo de 1976). Reproduzco las palabras de nuestro autor en dicha entrevista. DVD, *Grandes personajes. A fondo*, Traslals, 2005. En 1977 Joaquín Soler visitó al escritor en su domicilio de San Diego, donde le entrevistó de nuevo para TVE.

más de una ocasión, a la dificultad que entrañaba el que sus obras llegasen al público. Es el caso de *El rey y la reina*. Redactada en noviembre de 1947, ni Ediciones Siglo XX, ni Losada quisieron publicarla. La publicación de la novela en español —fue editada «por W.J. Jackson Inc., México D.F.»²⁹⁰— se demoró hasta 1949, un año más tarde de su aparición en inglés. De igual modo, en 1953, proyectaba que la Editorial Sudamericana publicase *Novelas ejemplares de Cíbola*, sin embargo, esta colección formada por doce relatos, no apareció hasta 1961, en la editorial Las Américas (Nueva York). Por tanto, la vida en Albuquerque favorecía la creatividad de Sender, pero con el paso del tiempo le hizo sentirse «como escritor, [...] aislado y hasta acorralado»²⁹¹.

La comunicación de Ramón J. Sender con los intelectuales emigrados, en la década de 1940, fue más bien escasa. Respecto a su relación profesional con intelectuales afincados en México, destacan sus ocasionales colaboraciones en *Las Españas. Revista literaria*. Creada en octubre de 1946 por José Ramón Arana y Manuel Andújar, esta revista venía a cubrir el vacío que había dejado *España Peregrina*. El editorial del número 1 presentaba los objetivos de *Las Españas*: «Albergaban la pretensión de ser una revista de literatura, pero se ponía énfasis en que les interesaba, sobre todo, la literatura que fuera expresión de un tiempo "en que todo puede y debe ser un arma más contra los verdugos de la patria"»²⁹². Los redactores «abogaban por un diálogo con todos los españoles», y «se habían impuesto simplemente salir en defensa de la cultura española y de una concepción federal de España»²⁹³. Con todo, *Las Españas* que, en una nota de este primer número, decía ser una revista «absolutamente independiente, que aspira a ser un instrumento más en la reconquista y reconstrucción de España», sostuvo sus principios «con verdadero espíritu combativo»²⁹⁴.

²⁹⁰ J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., págs. 433-434.

²⁹¹ Francisco Caudet, "Sender en Albuquerque: la soledad de un corredor de fondo", en J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender*, op. cit., pág. 145.

²⁹² F. Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, op. cit., pág. 265.

²⁹³ Ibid., pág. 266. La revista vivió tres etapas. La primera época abarca de octubre de 1946 a febrero de 1950; la segunda época, «con nuevo formato», se inicia en agosto de 1950, y termina en abril de 1956, ibid., pág. 343; y la tercera época, con el título *Diálogo de Las Españas*, comprende desde julio de 1957 hasta octubre 1963, ibid., págs. 376, 382.

²⁹⁴ F. Caudet, *El exilio republicano de 1939*, op. cit., pág. 355.

Ramón J. Sender emprende su participación en *Las Españas* con el artículo "Hace cuatro siglos que nació Cervantes" (número 4, 29 de marzo de 1947), que es anunciado por la revista como el primero de los artículos que a lo largo de ese año dedicarían a la conmemoración del IV Centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes. Efectivamente, a esa empresa se consignó el número 5 (extraordinario). El autor del *Quijote* era identificado por los desterrados como un símbolo «espiritual» del exilio. En una nota del número 4, se hacía referencia al «fundado temor» de que el franquismo quisiera apropiarse de la figura de Cervantes:

El régimen franquista prepara una serie de actos —franquistas también— para conmemorar el cuarto centenario de don Miguel de Cervantes. La piara va a pasar sobre los huesos del hidalgo, y, en ella, no formarán únicamente los de ¡abajo la inteligencia! Un grupo de «intelectuales» asalariados hará el juego a los peores enemigos de España y de nuestra cultura²⁹⁵.

En esa línea, se inscribe el escrito de Sender, quien pensaba que el *Quijote* era «un libro exiliado», «la cultura de la que procede y sobre la que proyecta su grandeza está proscrita del "imperio" de la España Fascista»²⁹⁶. Nuestro autor explica que si se festejara el nacimiento de Cervantes en España, la «atrevida ignorancia» de «las academias del falangismo» les haría quedar «en ridículo». Pues, en «ese estilo de clichés, pomposo y sórdido, que es un efecto de la esterilidad», los «pocos escritores españoles que se quedaron en España» no alcanzan a comprender que

el mundo sigue en nuestros días viviendo de la herencia del Renacimiento y Cervantes representa la plenitud del Renacimiento en España, es decir el triunfo del espíritu en libertad capaz de interpretar el hombre y lo humano y de descubrir en él lo que pedantemente podríamos llamar «las constantes de la universalidad».

²⁹⁵ Tomo la cita de F. Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, op. cit., pág. 284.

²⁹⁶ Ramón J. Sender, "Hace cuatro siglos que nació Cervantes", *Las Españas*, núm. 4, 29 de marzo de 1947, pág. 3.

En esta ocasión, la descalificación que Sender dirige a los "traidores" de «la democracia española» no está enfocada hacia cuestiones sociales («la miseria del pueblo», «los privilegios de casta»). La crítica se ciñe al terreno cultural:

Pero si la España de hoy quiere regresar a la Edad Media y en muchos aspectos ha regresado ya [...] hay un aspecto en el que no conseguirán alcanzar aquel tiempo. Ignoran ellos que la fuerza de la Edad Media, su riqueza en las artes, su curiosidad por las ciencias, su culto de la acción y de la grandeza humana individualizada en el héroe, nacían precisamente en el fondo caudaloso, fecundo y diverso, de las llamadas «libertades medioevales». [...]

[L]a Edad Media tiene esa libertad de movimientos que es indispensable a los pueblos y a los hombres para la actitud creadora.

Por lo demás, Sender ensalza «el don comunicativo natural» de Cervantes: «Se diría que no es el hombre —la persona social— quien escribe sino el genio mismo de la especie»; y resalta la grandeza de don Quijote, «el eterno español», que «[n]os ha familiarizado con todos los hombres del mundo con un entronque noble: el humor. Y con otro grave: el fatalismo».

El novelista reanudaría su colaboración en *Las Españas* ocho meses más tarde, con un texto que trata sobre la misión de los intelectuales exiliados en la senda de la democracia española: "La libertad y los caminos"²⁹⁷. Texto del que nos ocuparemos en el capítulo IV, pero del que podemos decir que se inserta en una línea abierta por los responsables de la revista, que se propusieron «definir de manera coherente en qué debía consistir el compromiso político-cultural de los intelectuales exiliados». Pero los resultados fueron «desiguales, cuando no decepcionantes»²⁹⁸. La última publicación de Sender en *Las Españas* fue el "Prólogo a *Los cinco libros de Ariadna*" (núm. 26-28, julio de 1956).

²⁹⁷ Ramón J. Sender, "La libertad y los caminos", *Las Españas*, núm. 7, extraordinario, 29 de noviembre de 1947. Le siguen "La doncella y el doncel de Ávila o los castellanos interiores", (núm. 15-18, 29 de agosto de 1950), dedicado a Santa Teresa y a San Juan de la Cruz. El poema "Pastoral" (núm. 19-20, 29 de mayo de 1951); "Santayana, español del 98" (núm. 23-25, abril de 1953). Además, el Suplemento de *Las Españas*, núm. 3, 1949, publicó "Miss Slingsby", como uno de los "Once cuentos", con dibujos de Ramón Gaya, allí reunidos.

²⁹⁸ F. Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, op. cit., pág. 305.

El vado es uno de los contados ejemplos de la participación de nuestro autor en proyectos de los exiliados en Francia en los años cuarenta. El relato está fechado en febrero de 1948 (en Nueva York) y dedicado a Florence Hall. Se editó en Toulouse con el número 8 de la colección "La Novela Española", dirigida por el cenetista A. Fernández Escobés. Colección iniciada en 1947, «que en su presentación decía no ser "una publicación de partido, sino una revista cultural"»²⁹⁹. Y, en 1948, «se anunciaba como "Revista Literaria Mensual"»³⁰⁰. A partir del año 1945, Toulouse se convirtió en «eje del exilio libertario»³⁰¹. Durante años, «la actividad militante social y política del movimiento libertario en Francia corrió pareja con una actividad no menos intensa en el campo cultural y propagandístico»³⁰². Si bien todo apunta a que "La Novela Española" era, sin más, una iniciativa de vocación cultural. José-Carlos Mainer señaló el valor de este proyecto, pues quiso construir un canal de comunicación entre intelectuales emigrados. Su objetivo era crear una antología que englobara títulos de anteguerra y nuevas creaciones, además de los clásicos (Cervantes, Lope de Vega, Quevedo). De tal forma que se mantuviera una cohesión de la cultura española, «en el contexto de un exilio numeroso»³⁰³.

En otro orden de cosas, lo cierto es que no fue hasta principios de los años cincuenta, cuando Sender irrumpe con fuerza en la prensa de Hispanoamérica. Joaquín Maurín le dio la oportunidad de recuperar la trayectoria periodística que un día tuvo en España, proyectando su figura como crítico literario y como escritor en Iberoamérica. Pues hasta entonces, «el ámbito» de las publicaciones para las que nuestro autor remitía sus textos «estaba restringido a pequeños círculos de académicos —*Cuadernos Americanos* y *Revista Iberoamericana*— o

²⁹⁹ Antonio Risco, "Las revistas culturales y literarias de los exiliados españoles en Francia", en José Luis Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. III, Madrid, Taurus, 1976, pág. 127.

³⁰⁰ Ibid., pág. 128.

³⁰¹ Lucienne Domergue y Marie Laffranque, "Los españoles exiliados en Toulouse y la cultura: el ejemplo de los anarquistas", en Alicia Altet y Lucienne Domergue (coords.), *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*, Madrid, UNED-Toulouse, PUM, 2003, pág. 232.

³⁰² Óscar Borillo y Tomás Gómez, "Toulouse y el exilio libertario español", ibid., pág. 115.

³⁰³ J.-C. Mainer, "Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: *El vado* (1948)", art. cit., pág. 181.

de exiliados —*Las Españas*—»³⁰⁴. En 1952, Joaquín Maurín le ofrece colaborar para ALA (American Literary Agency) —fundada por Maurín en 1948—. Desde entonces Sender consagraría multitud de artículos, bajo el título general "Los libros y los días", a la literatura universal. El escritor de Chalamera sabía cuánto le debía a ALA y a Maurín:

yo te agradezco que me hayas obligado a escribir esos artículos porque he dicho y trato de decir cosas que tal vez conviene que los escritores jóvenes lean por esos mundos hispánicos (donde hay tantos escritores en hierbas). Te agradezco también que ALA haya refrescado en la memoria de muchos mi pobre nombre de novelista³⁰⁵.

Lo que comenzó siendo un mero contacto profesional entre estos dos oscenses desembocaría en una profunda relación de afecto y confianza, como puede leerse en su profuso epistolario. Así lo resume Francisco Caudet:

Maurín solía reservarse los domingos para, sin agobios, escribir a Sender. Desde un principio, mantuvo con él una correspondencia en la que fueron aflorando continuamente datos sobre sus mutuos intereses periodísticos y literarios. A la vez, a medida que estrecharon más sólidos lazos de amistad, fueron tirando del hilo de ciertas intimidades, tratando temas de la común tierra ancestral, de sus inquietudes políticas, de sus proyectos, de sus amigos e incluso de sus vidas privadas³⁰⁶.

Cabe reseñar que, en la década de los cincuenta, Sender mantiene contacto con medios libertarios instalados en México (*Ibérica*, *CNT*). De esta etapa es significativo el artículo aparecido en una revista editada en París, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, titulado "El puente imposible" (1954). Con este texto, nuestro autor participa en una «polémica sobre las relaciones entre literatura, historia y política» iniciada en 1951 por el profesor Robert G.

³⁰⁴ F. Caudet, introducción a *Correspondencia Ramón J. Sender-Joaquín Maurín*, op. cit., pág. 12, nota 3.

³⁰⁵ Carta de Sender a Maurín, 11 de enero de 1956, *ibid.*, pág. 245.

³⁰⁶ *Ibid.*, Introducción, págs. 41-42.

Mead³⁰⁷. Los términos iniciales de esta polémica estaban bien acotados. Mead se preguntaba —retóricamente— si en la España de Franco era posible un desarrollo cultural normal, dado que los intelectuales estaban limitados en su trabajo creativo por la censura y por la represión ideológica. Asimismo, señalaba la emigración de científicos, artistas y trabajadores de todos los ramos como una gran pérdida para el país; «[f]inalmente, declaró fracasada la política cultural de Franco, política que inevitablemente había condenado al país al subdesarrollo cultural»³⁰⁸. Contrario a la opinión del hispanista Robert G. Mead, Julián Marías negaba la evidencia. Para ello, daba una serie de argumentos insostenibles en cualquiera de los casos. No sólo no admitía la intromisión de la política (dictadura) en la cultura, sino que afirmaba que ésta gozaba de buena salud y crecía paralela a «una floreciente y fecunda España extra muros»; para concluir afirmando que, pese a los muros, «España está en Europa»³⁰⁹. Marías aducía, además, que no existía aislamiento cultural, pues los autores del interior conocían y leían a los autores de la diáspora.

Nuevos interlocutores se irán sumando a este debate, el cual deriva hacia otras cuestiones hasta confluir en la necesidad de tender puentes de comunicación entre la España interior y la España exiliada³¹⁰. Ese fue el discurso de José Luis L. Aranguren, quien, por un lado, invitaba a los exiliados al diálogo; pero, por otro, lo dificultaba, porque «consideraba que los desterrados [...] representaban una competencia cultural desleal, y porque, [...] partía de la idea de que políticamente se les pudiera —aunque aseguraba no querer hablar de

³⁰⁷ Manuel Aznar Soler, "«El puente imposible»: el lugar de Sender en la polémica sobre el exilio español de 1939", en J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender*, op. cit., págs. 279-294, la cita en pág. 279; y F. Caudet, *El exilio republicano de 1939*, op. cit., págs. 366-383. El controvertido artículo de Robert G. Mead se titulaba "Dictatorship and Literature in the Spanish World" y fue publicado por la revista *Books Abroad*, 25/3, verano de 1951.

³⁰⁸ F. Caudet, *El exilio republicano de 1939*, op. cit., pág. 367.

³⁰⁹ Ibid., pág. 367, la cita es un extracto de la versión española ("España está en Europa", *Mares del Sur* (Lima), núm. 23, septiembre-octubre de 1952) del artículo de J. Marías, "Spain is in Europe", *Books Abroad* 26/3, verano de 1952. Francisco Caudet hace notar cómo Marías evitaba el uso del «lexema "exilio"» sustituyéndolo por «marbetes encubridores» como el de «la España extra muros (sin exagerar, ¿quién pone puertas al campo?)».

³¹⁰ Caudet apuntó que la voluntad de diálogo había sido abordada por Francisco Ayala en 1949 (en "Para quién escribimos nosotros"), pero que esa corriente de opinión nació «en algunos círculos del exilio desde mediados de la década de los años 40» y se fue abriendo paso, con grandes dificultades, en los años cincuenta, ibid., pág. 366.

política— considerar nocivos»³¹¹. Aranguren y Marías —más tarde Laín Entralgo y otros— entonaban el «discurso del falangismo de sustrato católico-liberal», con el cual pretendían «legitimar su personal complicidad con un sistema político y religioso que había que presentar no como era sino como se quería que fuera»³¹².

En cualquier caso, la censura y la autocensura que para los intelectuales del interior no era un hecho determinante, para los exiliados es el núcleo de la controversia. Para éstos no es posible establecer un diálogo sin libertad política. En este sentido, respondía Guillermo de Torre al condicionar el posible diálogo: «La verdadera clave del *hecho diferencial* entre una y otra porción de la intelectualidad española, [...], no es una cuestión de cantidad o calidad: es una cuestión de libertad»³¹³. Ramón J. Sender es de la misma opinión que Guillermo de Torre, aun cuando no muestre su tono conciliador y sea más tajante que éste:

no faltan quienes hablan de la existencia práctica de un puente o al menos de una zona indefinida por la que se mantiene alguna forma de contacto. Esa zona existe, pero no como la imaginan algunos. No pocos escritores amordazados, entre los jóvenes, callan y esperan pensando en nosotros. [...] el puente no existe ni existirá en las condiciones presentes³¹⁴.

Aunque dicho puente no llegara a construirse en aquel momento, Manuel Aznar valora la novedad de esta polémica porque sirvió para iniciar el diálogo entre los españoles de dentro y fuera de España³¹⁵. Por su parte, Francisco Caudet concluye que, cuando el mercado editorial se abrió a los exiliados, el puente real no fue posible para todos: «la conciencia de los vencedores

³¹¹ Ibid., pág. 369. Francisco Caudet hace referencia a J. L. L. Aranguren, "La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 38, febrero de 1953.

³¹² Ibid., pág. 375.

³¹³ Ibid., pág. 373. La cita pertenece al artículo de Guillermo de Torre, "Hacia una reconquista de la libertad intelectual", *La Torre*, núm. 3, julio-septiembre de 1953.

³¹⁴ Manuel Aznar Soler, "«El puente imposible»: el lugar de Sender en la polémica sobre el exilio español de 1939", art. cit., pág. 291.

³¹⁵ Ibid., págs. 293-294.

impuso, [...], sus criterios de selección a la hora de permitir que la producción literaria de algunos vencidos fuera publicada en editoriales españolas»³¹⁶.

Sender dejó, como vimos más arriba, bien clara su postura. El regreso físico a España era una cuestión moral y aún no se daban las condiciones necesarias para ello. Por eso, cierra el artículo de 1954 con la certeza de la imposibilidad de un retorno cercano: «Hubo un puente para salir y no fue de plata sino de sangre, de duelo y de odio. [...], no volveremos nunca sino con la seguridad de que una vez allí no tendremos que reajustar nuestra imaginación ni desestimarnos, ni avergonzarnos ni odiarnos»³¹⁷. Una aseveración tan rotunda no implicaba, sin embargo, que nuestro autor no deseara publicar sus obras en España. Uno de sus mayores anhelos era penetrar en su país, al menos a través de sus libros, y poder llegar directamente a sus lectores naturales. Es curioso que fuese también Joaquín Maurín quien le ayudara en esa labor. Su primera mediación por Sender con el editor barcelonés José Janés, en 1955, no tuvo el éxito buscado. La espera fue larga, sin embargo, dio sus frutos en el año 1965. Maurín volvía a mediar por su amigo enviando, en 1964, el manuscrito de la primera trilogía de *Crónica del alba* al editor Delos-Aymá³¹⁸. Obra que vería la luz en España en 1965. Ese mismo año, la editorial Gredos publicaría el ensayo titulado *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*; y el editor José Vergés se haría cargo de la publicación de *El bandido adolescente*³¹⁹. Por fin, después de casi treinta años «el escritor» había regresado a su país.

Con este preámbulo quiero decir que el anhelo por volver a España conlleva que, todavía por esas fechas —finales de los años cuarenta y gran parte de la década de los cincuenta—, no hubiese llegado el momento para el novelista de avanzar en el tiempo. Esto hace que se detenga en la reflexión sobre la guerra civil. Aunque éste sea, a menudo, un tema secundario en esas narraciones, o esté tratado de forma tangencial. En realidad, toda la producción

³¹⁶ F. Caudet, *El exilio republicano de 1939*, op. cit., pág. 382.

³¹⁷ Manuel Aznar Soler, "«El puente imposible»: el lugar de Sender en la polémica sobre el exilio español de 1939", art. cit., pág. 292.

³¹⁸ F. Caudet, introducción a *Correspondencia Ramón J. Sender-Joaquín Maurín*, op. cit., pág. 51.

³¹⁹ J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., pág. 521.

literaria de esta época es el equivalente del regreso. Un aspecto bastante común entre los autores de la diáspora:

La nostalgia se convierte en compañera inseparable del hombre exiliado para quien el pasado invade el presente y determina su imagen sobre la España de ayer, de hoy y de mañana. Pero, además, esa España congelada en su memoria, que influye en todos sus juicios, no es la España real, sino «su España». Un recuerdo depurado por el tiempo, idealizado, que suele conservar, elevados a grado supino, los prejuicios sobre lo bueno y lo malo de la España de los años treinta³²⁰.

Sí, el pasado invade el presente de Sender. Pero él no se conforma con idealizar sus recuerdos o con buscar paraísos artificiales (como el de la infancia), que también, sino que concentra sus reflexiones en torno al período 1936-1939, y a través de su mundo narrativo trata de comprender el comportamiento del ser humano ante una tragedia semejante. De algún modo, necesita creer que toda esa violencia trascendería en la conciencia de los españoles. Es decir, piensa que cuando la dictadura franquista termine los españoles habrán aprendido del pasado y serán capaces de construir una sociedad democrática. No obstante, el final de la dictadura no se veía en el horizonte. Por esa razón, la guerra parece convertirse en una barrera temporal. Es un pretexto que facilita el desarrollo de otros temas (la traición, el amor, la culpa y su expiación, el destino) en *La esfera* —reelaboración de *Proverbio de la muerte*—, *El vado*, *El rey y la reina*, *Réquiem por un campesino español*, *Los cinco libros de Ariadna*. Y también en una novela que vio la luz con posterioridad (en 1962), pero cuya composición, gracias a la correspondencia entre Sender y Maurín, podemos datar en 1955. Nos referimos a *La luna de los perros*³²¹. El problema de la emigración, la angustia existencial, la soledad, la

³²⁰ Inmaculada Cordero Olivero, *Los transterrados y España: un exilio sin fin*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997, págs. 102-103.

³²¹ Carta de Sender a Maurín, 9 de noviembre de 1955. En F. Caudet, *Correspondencia Ramón J. Sender-Joaquín Maurín*, op. cit., pág. 236: «Entretanto he escrito otra novela [...] titulada *La Luna de Argenteuil*. Pasa en París. Voy a ver si la publico». Sender cambió el título por *La luna de los perros*.

locura, el suicidio, el caos y el crimen llenan todas sus páginas. La experiencia del protagonista, Rafael Parga, gira en torno a la violencia personal —confiesa el asesinato de su amante— y global: la guerra civil española, la Segunda Guerra Mundial y el genocidio judío. Por ello, es una de las novelas más pesimistas de Sender. El año 1955 debió ser, desde el punto de vista emocional, especialmente complicado para nuestro autor. Guiándonos por las cartas enviadas a Joaquín Maurín, observamos una creciente ansiedad provocada por la carencia de un público por decirlo de algún modo tangible. De acuerdo con esto, el 18 de mayo de 1955, le planteaba a su amigo la idea de publicar en España usando el pseudónimo Norman Hall³²². También le comentaría a Maurín, meses después, el motivo de su reconciliación con el editor de *Temas* —José de la Vega—: «Hay tan pocos sitios donde publicar cuentos españoles (fuera de España) que no hay más remedio que aprovecharlos»³²³. A la vista de estas cartas, parece que no ser leído en su idioma y, sobre todo, la ausencia de público español le causaba una gran inquietud.

Retomando la idea anterior, el escritor oscense, retrocederá hasta ya iniciada la Segunda República en la primera versión de *El verdugo afable* (1952). En una parte importante de esta novela Sender realiza una revisión de la experiencia que inspiró la elaboración de *Orden Público*, *Viaje a la aldea del crimen* y *La noche de las cien cabezas*. Una coyuntura que desembocaría en la guerra en 1936. Ramón J. Sender ordena sus recuerdos y traza un camino que cruza la vida del protagonista con la realidad española de la época. Trata de hallar un sentido a la existencia humana y de ver cómo encaja la maldad en el mundo. Es significativo el prólogo a *Los cinco libros de Ariadna*, donde el autor habla de uno de los aspectos del proceso creativo. Un proceso complejo en el cual el escritor idealiza, recompone, reinterpreta su pasado, sin renunciar a la esperanza del retorno a España:

³²² Ibid., pág. 205.

³²³ Carta de Sender a Maurín, 2 de noviembre de 1955, *ibid.*, pág. 235.

Con ella [*Ariadna*] y con otros fantasmas de mi intimidad espero el momento de regresar a España o de renunciar definitivamente al regreso en una dulce calma. No se entienda demasiado al pie de la letra. Pocas veces en estos tiempos la calma lo es. La imaginación vuela, el recuerdo la alcanza y compensa, y la inquietud y la ansiedad del futuro se les unen turbando nuestra vigilia hasta la angustia³²⁴.

Sin duda, Sender tuvo momentos de serenidad y placidez en su vida de exiliado, pero nunca llenaron el vacío, el desarraigo que, inevitablemente, sintió todos esos años. Sus escritos irán ilustrando esa sensación de vacío emocional. Por ejemplo, esta breve reflexión cargada de melancolía recogida en el *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*: «Es envidiable la serenidad de las aves migratorias en sus vuelos de altura. Nuestra alma quiere imitarlas y como volar, vuela, pero no tiene a donde ir»³²⁵.

Tendría que llegar la década de 1960 para que nuestro autor lograra liberarse, en cierto modo, de su obsesión por la guerra fratricida³²⁶, y diera mayor cabida a otra temática en su obra novelística. Mary S. Vásquez y Elizabeth Espadas se ocuparon de analizar cómo el escritor oscense fusionó la diversidad cultural del suroeste de Estados Unidos en su narrativa³²⁷. Diversos viajes y lecturas inspiradas en los territorios de Arizona, Nuevo México y California, su naturaleza y el trato con sus habitantes, le predisponen a revestir sus textos con otra expresión. Básicamente se repite el esquema de las obras creadas durante su etapa mexicana: elaboración personal de la mitología de la región, e «incorporación de una gran variedad de elementos propios del

³²⁴ Ramón J. Sender, *Los cinco libros de Ariadna*, op. cit., pág. 4.

³²⁵ Ramón J. Sender, *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*, op. cit., pág. 373.

³²⁶ En 1960 aparece la primera obra poética de Ramón J. Sender, *Las imágenes migratorias: poesía*, México, Atenea, cuya dedicatoria rezaba "A los hijos de mis compatriotas nacidos en el exilio". Julia Uceda entiende que esta dedicatoria encierra el empeño del autor para que los hijos del pueblo exiliado «no olviden» y para que «conozcan la esencia del pueblo que sus padres tuvieron que abandonar», su idioma y su cultura. En Julia Uceda, "«Syllaba» senderiana: sombras en la pared de mi melancolía", J. D. Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo*, op. cit., pág. 198.

³²⁷ Mary S. Vásquez, "Vivencias y convivencias del Suroeste estadounidense en Ramón J. Sender", *Trébede*, núm. 47-48, febrero de 2001, págs. 60-63. Elizabeth Espadas, "Cultura, naturaleza y tecnología en la obra americana de Sender", en Marshall Schneider y Mary Vásquez (eds.), *Ramón J. Sender y sus coetáneos. Homenaje a Charles L. King*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses - Davidson, Davidson College, 1998, págs. 117-124.

Suroeste, como nombres toponímicos, vegetación y formaciones rocosas de la región, ceremonias y tradiciones, lenguaje tradicional, hechos históricos»³²⁸. Ejemplos de ello son los relatos "El padre Zozobra", "La terraza" —incluidos en *Novelas ejemplares de Cíbola*—, y las novelas *Los tontos de la concepción* (1963), *El bandido adolescente* (1965) y *El extraño señor Photynos y otras novelas americanas* (1968).

Para terminar nos queda decir que Sender se aclimató al ambiente estadounidense porque siempre mantuvo viva la ilusión y la esperanza del retorno a su país. Un acontecimiento soñado e imaginado mil veces. Ese es el motor de su creación literaria. Más difícil fue, a mi juicio, la asimilación de lo ocurrido durante la guerra civil y, especialmente, de su intervención en el conflicto. De sus meditaciones sobre ello se extrae una firme creencia: ese sacrificio no debía ser del todo inútil, tenía que servir para regenerar la sociedad española. Esa es la lectura que hago de las dos novelas cortas que vamos a analizar en este capítulo.

EL VADO

El vado era una obra poco conocida por la crítica y el público. Es natural que esta novela pasara inadvertida para los estudiosos senderianos, pues no se había vuelto a editar hasta el año 2001, con un excelente prólogo de José Domingo Dueñas Lorente. Tan sólo José-Carlos Mainer y José M^a Salguero dedicaron sendos artículos a *El vado* antes de su reedición. En opinión de Mainer, el desconocimiento de la novela estuvo determinado, en gran parte, por el silencio de Sender en torno a la obra. Además, Mainer considera esta novela «un ensayo general del *Réquiem*»³²⁹, cuya «superioridad» a *El vado* le parece evidente.

Efectivamente, en *El vado* está el germen que dará lugar a una de las más logradas narraciones de Sender, *Réquiem por un campesino español*. Ahora

³²⁸ Mary S. Vásquez, "Vivencias y convivencias del Suroeste estadounidense en Ramón J. Sender", art. cit., pág. 61.

³²⁹ J.-C. Mainer, "Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: *El vado* (1948)", art. cit., pág. 192.

bien, la apreciación de Mainer admite una matización. El dominio técnico demostrado por Sender en el *Réquiem* y la profundidad moral y humana de esta novela no anulan el valor artístico de *El vado*. La culpabilidad de Lucía se transforma en locura, tal vez como metáfora de lo que fue la guerra civil. Sin embargo, el sentimiento de culpa en mosén Millán es otro. La evocación del sacerdote, enfocada hacia la expiación, transmite quietud, calma y sobre todo «fatiga». Las sugerencias y el mensaje del autor, por un lado, y el alcance simbólico o mítico de los personajes, por el otro, son características independientes en cada texto. La pretensión de Sender no es mejorar o perfeccionar lo que expuso en *El vado* con la creación del *Réquiem*. Por tanto, no es razonable comparar las novelas desde la perspectiva que utiliza Mainer. Más bien cabe decir que comparten un mismo esquema estructural narrativo, pero que cada relato sigue un camino diferente. Los protagonistas (Lucía y mosén Millán) han entregado a un hombre condenándole a muerte. Son dos delatores. Pero hasta aquí llega la similitud entre estos personajes que responden a distintos impulsos. Mosén Millán cree que ha cumplido con un deber moral. Con ello, la actuación del personaje es bastante compleja e implica a la Iglesia española en el devenir de la guerra civil. El acto de traición de Lucía, por el contrario, no tiene ramificaciones sociales. No obstante, ninguno de los dos personajes logrará expiar su culpa. Por otra parte, *El vado* carece del carácter mítico que caracteriza al *Réquiem*. Aunque los perfiles de las dos víctimas son similares, Paco, el del Molino (protagonista junto a mosén Millán) es un personaje más delineado. Es un campesino que actúa de acuerdo con su conciencia social y moral. Su muerte le convertirá en héroe popular. La víctima de *El vado* es anónima. Apenas está perfilado su carácter y parece vivir sólo en el recuerdo de su reducida familia. En cuanto a la estructura, estos relatos tienen una conexión con el género teatral: la unidad de tiempo, de lugar y de acción. Si bien es en el *Réquiem* donde Sender exhibe con más rigor el respeto por las tres reglas clásicas.

Pese a las notables similitudes existentes entre estas novelas —el recuerdo de una víctima de la guerra civil y el remordimiento de su «verdugo», por

ejemplo—, Ramón J. Sender construye, en *El vado*, un relato intimista, psicológico, con un fondo social muy diluido. Al final de la novela, el autor vuelve a reivindicar la «hombría», la liberación de la sociedad. La desnudez física y moral de Lucía simboliza el instinto, el amor natural. Pero el autor no se adentra en la organización social. Mientras que en *Réquiem por un campesino español* hay más equilibrio entre el remordimiento del sacerdote (con un fondo moral) y el componente sociológico del texto. Esta obra es, en cierto modo, el paradigma del «compromiso humanista» senderiano. El propio autor se lo comentó a Peñuelas:

El cuadro de la vida campesina es tan fuerte en sí mismo y tan conmovedor, y estaba yo tan lleno de intenciones de tipo humano elemental y de tipo también artístico, porque todo iba junto, que lo social se desprende solo. [...] No pensé en otra dimensión, sino en la expresión literaria directa de un problema en torno a una aldea. El problema tiene derivaciones sociales, que se desprenden solas como se desprende la neblina de un paisaje húmedo, esta vez húmedo de sangre³³⁰.

Por su parte, José M^a Salguero analiza la refundición de *El vado*, cuatro años después de su aparición, en *El verdugo afable*, y llega a las siguientes conclusiones. En primer lugar, Sender encaja la novela reduciendo su extensión y cambiando el contexto histórico —de la posguerra española a la Segunda República—, por una razón de coherencia interna. En segundo lugar, Salguero halla una justificación a la inclusión de *El vado* en *El verdugo afable*. La inserción estaría motivada, principalmente, por una razón estructural: el tema de la culpa —cuyo último motivo se encuentra en la historia de *El vado*— decide al protagonista, Ramiro Vallemediano, a hacerse verdugo. Los cambios formales son mínimos, aunque el sentido del texto sí se altera. Con todo, para Salguero

las dos versiones de la historia de Lucía conforman dos obras distintas, ninguna mejor ni peor; la segunda, más acabada, pero también con pérdidas y

³³⁰ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 132.

amputaciones «dolorosas» para el resultado final, mucho más rápido. Se trata de la misma historia, pero con distintos enmarques³³¹.

Sender aborda en *El vado* cómo el sentimiento de culpabilidad y la imposibilidad de su expiación puede conducir al ser humano hacia la locura. Lucía, movida por los celos, denuncia a la Guardia Civil el escondite de su cuñado, el hombre al que ama. Durante dos años, la culpa, los remordimientos y el deseo de expiar «su crimen» han atormentado a Lucía. Ese deseo se acentúa el día del aniversario de la muerte del hombre amado —«Hoy se cumplen dos años», es una de las frases que más repiten los personajes—, decidiendo a la protagonista a confesar la delación a su hermana Joaquina. La inutilidad de dicha confesión —el estado de desequilibrio mental de Lucía implica que no sea creíble— y con ello la imposibilidad de «pagar» su delito, hacen que Lucía pierda la razón.

El vado consta de cinco capítulos y de una secuencia final. El capítulo I funciona a modo de introducción, poniendo al lector en antecedentes sobre la historia, cuya acción tiene lugar en una aldea aragonesa innominada. En los capítulos centrales (II-IV) la acción se traslada al río. El narrador omnisciente prosigue con la descripción del estado emocional de Lucía. Una introspección que revela el creciente desasosiego del personaje; la necesidad de comunicación y de liberación que conduciría a la quietud interior. Como el intento del personaje por hallar la salvación ha sido finalmente frustrado, la perturbación mental va adueñándose de Lucía. El dramático desenlace (capítulo V y secuencia final) se produce durante el amanecer del tercer día. La protagonista se encuentra de nuevo en la aldea. En un estado de locura, entre el sueño y la realidad, Lucía se sitúa en el centro de la plaza y completamente desnuda comienza a segar la nieve.

³³¹ José Ma Salguero Rodríguez, "Más reelaboraciones en *El verdugo afable* y el libro olvidado de Ramón J. Sender: *El vado*", *Alazet*, núm. 6, 1994, pág. 275. J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., pág. 435, aún aporta otro dato sobre *El vado*. Según Jesús Vived, el autor retomó el argumento de esta novelita en un relato publicado en 1954 con el título "The Clouds Did Not Pass".

El autor ha empleado la técnica de reducción temporal retrospectiva. De manera que, el tiempo inmediato (presente), el tiempo de la historia, se limita a tan sólo tres días. Así, se van intercalando recuerdos (capítulos I-III) en la acción principal: Lucía se dirige al río a lavar ropa, estando allí la llegada de su hermana precipita la confesión. Los recuerdos son variados —las analepsis no siguen un orden cronológico lineal—: unos pocos detalles sobre la vida y la muerte de la víctima; el amor secreto de Lucía y su traición; la confesión de la protagonista al cura de la aldea. La rememoración de unos versos de "la canción del abuelo", cuyo estribillo es uno de los recursos oníricos de la narración. Los capítulos IV y V se desarrollan plenamente en el presente.

En las primeras líneas de *El vado*, el autor dibuja contornos: Lucía caminando «con una canasta de ropa en la cabeza», «la casita de barro de dos pisos donde vivía su hermana», los pájaros caminando «por el suelo al amparo de las tapias de adobe de los huertos»³³². Esta escena inicial y algún otro fragmento son de una gran plasticidad. Tomando como punto de partida un acto cotidiano, lavar la ropa en el río, el escritor oscense consigue transmitir cómo el personaje va sintiéndose acorralado por unas pocas situaciones que, encadenadas, intensifican su remordimiento hasta ocupar todos sus pensamientos. Es decir, hay correspondencia en el texto entre el exterior y el interior del personaje. Todo ello a través de concisos diálogos, de monólogos interiores, de un juego de asociaciones y reiteraciones de frases, unas veces, de palabras, otras. Y especialmente mediante la ubicación de la protagonista en plena naturaleza. Sender sostiene casi todo el relato en el río, un escenario atractivo y propicio a la novela por sus connotaciones literarias.

El autor deja bastantes huecos en la historia, además de por la lógica brevedad del relato, con la finalidad de reducir la temática de la novela a su esencia. Las analepsis son tan selectivas que el lector sólo conoce de la víctima que era un campesino. Este es un procedimiento para desplazar la atención del lector —que debe leer entre líneas— hacia Lucía y para operar en su

³³² Cito por la edición: Ramón J. Sender, *El vado*, prólogo de José Domingo Dueñas Lorente, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2001, pág. 33.

imaginación. Destaca, en este sentido, la ambigüedad en torno a la elección como novia de Joaquina, cuando parecía que la víctima elegiría a Lucía. Ambigüedad condensada en el abuelo, para quien detrás de la preferencia por Joaquina había «un secreto humorístico que Lucía no conocía» (pág. 40).

El trasfondo histórico de esta novela corta es la inmediata posguerra. José-Carlos Mainer piensa que, con *El vado*, Sender se habría liberado de una obsesión: «la idea de que en la guerra civil se traicionó sin odio ni motivo imperioso»³³³. Se deduce que la guerra ha terminado por una alusión a Joaquina: «viuda desde que *los del gobierno* le mataron al marido» (pág. 33, la cursiva es mía). No obstante, ni la guerra civil, que se trata desde una perspectiva moral, ni dicha posguerra constituyen el núcleo de la obra. Más bien la guerra civil posibilita el acto de traición, y la posguerra española, teniendo en cuenta que se trata de un ambiente rural, acentúa el clima asfixiante que rodea a Lucía. No por ello deja escapar Sender la oportunidad de hacer una crítica social. El escritor evidencia la responsabilidad moral de la Iglesia, en los acontecimientos que tuvieron lugar durante la guerra civil. Denuncia la hipocresía de la Iglesia española y su complicidad con la dictadura mediante el cura confesor. Este sacerdote confunde a Lucía, afirmando que denunciar a «un enemigo de Dios» no era un pecado, mientras que sí lo era haberlo hecho movida por una «pasión culpable» (pág. 44). El cura, además de no aliviar a la protagonista, hace que se sienta aún más culpable. Lo que indica que la Iglesia funcionaba como aparato represor. El siguiente fragmento contiene la crítica de Sender a esa Iglesia que, en gran parte, actuó del lado de los nacionales en nombre de Dios, apropiándose indebidamente de su palabra:

Ella recordaba al muerto caído en su sangre. Aquel no podía ser un enemigo de Dios. ¿Qué Dios sería aquel si podía considerar enemigos suyos a hombres como el marido de su hermana? ¿Cómo podía Dios hacer enemigo suyo a un

³³³ J.-C. Mainer, "Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: *El vado* (1948)", art. cit., pág. 191.

hombre limitado en su honradez campesina a su trabajo y al cuidado de su familia?³³⁴

Encontramos varias referencias al ambiente opresivo que tuvo lugar durante la posguerra. Estas situaciones son tan generales que podrían haberse dado en cualquier pueblo o ciudad de España. Nos enseñan la existencia de dos grupos —víctimas y verdugos— sin hacer referencia a los bandos políticos, aunque se sobreentiende a qué bando pertenece cada uno. Así, el autor evidencia cómo los inocentes están obligados a convivir con los asesinos. La madre de la víctima tiene que vivir con la angustia de no saber quién denunció a su hijo. A esto se une el hecho de tener como vecinos a quienes lo arrestaron y asesinaron. La suegra de Joaquina recuerda con amargura la risa —de nuevo, es un signo de agresión— de uno de los jóvenes que lo arrestaron: «Lo llevo *retratao* en las entrañas» (pág. 34), le dice a Lucía, sin querer mencionar su nombre.

Otro ejemplo de opresión sería el de los maltratos físicos y psicológicos ejercidos a las familias de los republicanos (antes y después del triunfo de los nacionales): «—A ella no le han cortado el pelo, como a otras» (pág. 37). Un acto cotidiano como era ver a grupos de campesinos en la plaza de la aldea tomando el sol, en el presente es una escena que transmite miedo, temor y, sobre todo, desconfianza: «Pero desde la guerra la gente se miraba con una indiferencia detrás de la cual se veía un inmenso recelo. Los campesinos se diría que tenían en los ojos reflejos rojizos, como los hurones» (pág. 43).

Las denuncias, los encarcelamientos y los asesinatos por causas ideológicas no terminan con la guerra. El cura sospecha que Lucía era «una roja», y a ella «[l]a idea de que la denunciara, de que la encarcelaran, de que la mataran incluso, *como habían matado a otras*, le gustaba» (pág. 45, la cursiva es mía). Sender pone de relieve la tragedia de las familias republicanas, y especialmente de las mujeres, fijándose en pequeñas circunstancias. Así, mientras Lucía observa el trozo de jabón que llevaba su hermana al río, compara la actual

³³⁴ Ramón J. Sender, *El vado*, op. cit., pág. 44.

situación de Joaquina con el pasado: «—Cuando vivía él —pensaba— venía a lavar con dos pedazos. Pero ahora es pobre» (pág. 48). Los pequeños detalles de la vida cotidiana conforman esta creación senderiana. Por último, el texto hace referencia a la esperanza. A una esperanza en el futuro que antes tendría que pasar por la venganza. Son los jóvenes, los mozos, quienes esperan esa próxima venganza, que en el texto se denomina «el día de los cuchillos largos» (pág. 56).

Una vez más la elección de Sender es situar la fábula en un ámbito rural. José Domingo Dueñas considera, con buen criterio, que dicha elección viene «condicionada por el propio lugar que ocupa lo natural en la cosmovisión del escritor», pues «Sender tendió a reconocer en lo primitivo, en lo espontáneo, en lo instintivo las pautas más ciertas, el refugio más firme ante la precariedad del existir»³³⁵.

La imprecisión temporal y espacial se debe a que éstos son aspectos que carecen de importancia. A nuestro autor le interesaba dotar el texto de carácter de universalidad, enfocado a descubrir lo eterno dentro de lo circunstancial histórico. Es la misma intención que vimos en *El lugar de un hombre*. El novelista viene a decir que la violencia forma parte de la condición humana y no siempre está vinculada a la coyuntura histórica. Una idea que ya se encontraba en *Imán*, como bien señaló Jean-Pierre Ressayre: «la violencia no depende sólo de una circunstancia sociohistórica: está inscrita de una manera fatal en la naturaleza humana»³³⁶.

La generalización del contexto histórico se extiende a otros aspectos de la novela. Los personajes de *El vado*, salvo Lucía y Joaquina, carecen de nombre. La anonimidad es característica de otros textos senderianos. José-Carlos Mainer entiende que la falta de onomástica obedece al hecho de que Sender pretendía

³³⁵ J. D. Dueñas Lorente, prólogo a Ramón J. Sender, *El vado*, op. cit., pág. 25. Dueñas constata que Aragón es el escenario propicio para engarzar su pensamiento: «Si el recurso a lo natural significaba para Sender la apelación a pautas morales alejadas de lo convencional y lo falso, el ámbito aragonés parece valer como escenario de su patria más cierta, la de la infancia, pero también como un cúmulo de comportamientos, valores, formas de situarse ante el mundo que le aportan la seguridad de pertenencia a un grupo, que le respaldan por lo tanto en la incertidumbre y el desvalimiento», *ibid.*, págs. 27-28.

³³⁶ Jean-Pierre Ressayre, "Violencia e historia en *Imán*", art. cit., pág. 33.

«ver la reciente guerra como una vivencia total, sin nombre, ni causa»³³⁷. Si bien considera que el escritor mantendría un reconocimiento personal a través del uso de voces aragonesas: «lo que el autor se propone es buscar un arraigo concreto de su trágica fábula, tras haber renunciado a hacerlo por el modo más explícito de una onomástica propia»³³⁸. Esta abstracción contribuye a que el relato se centre en la protagonista, en el sentimiento de culpa.

Como en cualquier guerra se cometen asesinatos por causas ajenas al conflicto político, mueren hombres anónimos (hijos, esposos, hermanos, padres...), podemos interpretar que la víctima de *El vado* es el hombre genérico, tanto en el amor —«Para mí [...], no hay más que uno» (pág. 39), le dice Lucía a su abuelo— como en la muerte. Respecto a esto último, la descripción de los últimos instantes de vida de la víctima es tan visual —su madre le recuerda «levantando los brazos en el aire para entregarse» (pág. 34)— que logra evocar en el lector la escena central de uno de los cuadros más conocidos de Goya "Los fusilamientos del tres de mayo de 1808"³³⁹. Otro pasaje se asemeja a esta visión pictórica. Cuando el mozo ha muerto, Lucía recordaba que «[t]ambién tenía los brazos por encima de la cabeza cuando lo encontraron caído en tierra al lado del camino del cementerio» (pág. 42). Aunque Sender es sutil, con esta imagen recrea la heroicidad del pueblo español y deja constancia de todas las víctimas anónimas de la contienda.

El abuelo de Lucía y la suegra de su hermana son dos personajes complementarios. La suegra era «hornera en la tahona comunal» (pág. 35). Ella esconde a la víctima en el horno. Es un personaje que siempre aparece como sostén de Joaquina, y frente a quien Lucía siente derrumbarse: «El acento

³³⁷ J.-C. Mainer, "Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: *El vado* (1948)", art. cit., pág. 190.

³³⁸ Ibid., pág. 190.

³³⁹ Sender dejó escritas sus opiniones sobre el arte pictórico en la obra *Ver o no ver (reflexiones sobre la pintura española)*, Madrid, Heliodoro, 1980. Aquí sus juicios aparecen entretreídos al hilo de una idea: la existencia de una línea de continuidad que el escritor traza entre el Greco, Goya y Picasso. La madrileña Galería Multitud expuso, en 1975, los cuadros del autor aragonés. En el texto del catálogo —"Explicación de mi pintura"— leemos que para Sender la pintura es básicamente «la lucha contra el vacío». A continuación, el novelista decía lo siguiente: «Yo hace algunos años que pinto "para mí mismo" porque encuentro en la pintura elementos de expresión que completan los de la novela, la poesía, el teatro o el ensayo», en *Ramón J. Sender. Obra pictórica*, Madrid, Galería Multitud, noviembre de 1975, págs. 6-7.

enérgico de la vieja la impresionaba» (pág. 34). El abuelo, «un viejo de noventa años que se pasaba la vida sentado al lado del fuego, mirando las llamas» (pág. 37), es el confidente de Lucía. Sabe guardar el secreto del amor de Lucía. Pero con su muerte, el secreto de la traición se hace cada vez más difícil de tolerar para la protagonista, que ahora está completamente sola. De acuerdo con esto, Sender introduce diversos matices que refuerzan el aislamiento de Lucía. Como, por ejemplo, asignar a la pena de Joaquina y de su suegra el adjetivo «honrada», porque ambas mantuvieron en secreto el escondite de la víctima a pesar de las torturas. Pero la honradez de estas mujeres, en especial de Joaquina, es sinónimo de decencia, y los dos términos vienen a representar en el texto la hipocresía social. Tal vez el sufrimiento de Lucía no sea honrado en el sentido social, pero, sí es auténtico, puro y sincero. El autor señala el llanto que consuela a las dos mujeres; la facilidad para dormir fruto de su tranquilidad de conciencia. Frente a ellas, Lucía ni duerme en paz, ni llora —«Aquel llanto interior no salía a los ojos» (pág. 47), «[l]loraba sin lágrimas» (pág. 52), lloraba «con los ojos secos» (pág. 75)—. Además, la protagonista es consciente de que su dolor no es comparable al que sienten las otras dos mujeres. Esto hace que se distancie de ellas, que no se identifique con el grupo familiar.

Pese a ello, la protagonista todavía siente el deseo de posesión, suyo fue el amor por aquel hombre —aunque no llegase a consumarse— y suyo es el dolor por su muerte. En este sentido, tanto el amor por la víctima como el acto de traición del personaje corresponden al mundo de los instintos. La evocación de la protagonista que refiere su relación con este anónimo campesino sugiere que estaban destinados el uno al otro. El amor de Lucía por quien sería su cuñado nació en la infancia, con los habituales juegos entre zagales: «Nos lo teníamos todo dicho, desde pequeños» (pág. 40). Para más tarde, cuando ya eran mozos, dar lugar a la pasión. En un monólogo interior, Lucía describe minuciosamente una escena de carácter erótico o sensual. Es el episodio de la siega, el único momento de pasión que Lucía viviría junto al hombre amado:

Era una tarde de mayo entre dos luces. Volvía de las pardinas de su padre y pasó cerca de un campo donde estaba el mozo segando alfalfa. [...]

Él se puso a enseñarle a dallar. [...]

Le dio a ella la dalle y situándose detrás o contra su costado ponía las manos sobre ella y segaban juntos. Avanzaban muy lentamente. Ella sentía en su cuerpo el calor de él y se resistía a avanzar para que el contacto fuera más estrecho. Percibió en su cuello el aliento acelerado de él, que soltaba la dalle y la abrazaba buscándole los senos; [...]³⁴⁰.

La desilusión de la protagonista se produce cuando el joven debe marchar a cumplir con el servicio militar y es su hermana la elegida como novia. Es quien le da el beso de despedida al mozo. Un beso que esperaba darle Lucía y que le dará una vez haya muerto: «Pero el mozo cayó soldado y el beso no se lo dio Lucía, sino su hermana Joaquina. Tampoco eran novios, pero lo fueron desde aquel día. Fue Joaquina también quien hizo el ramillete que el mozo debía llevar en la cinta del sombrero el día de las quintas» (pág. 39). Ramillete que el mozo «según la costumbre» había devuelto a la novia³⁴¹ y que Lucía echaría al fuego. Es el primer acto impulsivo de la protagonista, quien se da cuenta de que ha perdido al hombre amado: «anduvo por la casa como un fantasma» (pág. 39). Desde ese momento Lucía vivirá obsesionada con su cuñado. Por eso, antes de la muerte de éste, ella ya se conducía con desasosiego: «—Sin él la vida y la muerte eran para mí como una monstruosa broma de Dios» (pág. 37).

El autor juega, como en otras ocasiones, con la simbología de las estaciones. Observamos que el amor-pasión surgió durante la primavera (mayo), mientras que el amor-destrucción acontece en invierno (febrero):

Una noche de febrero, poco antes de amanecer, me acerqué al cuartel de los civiles y tiré una piedra envuelta en un papel por la ventana. En el papel había

³⁴⁰ Ramón J. Sender, *El vado*, op. cit., págs. 40-41.

³⁴¹ El interés de Sender por las plantas es estético y antropológico. Le atrae el mundo vegetal «por lo que las plantas dicen de la vida de las personas, de su vida social»; porque, a veces, las plantas «informan de costumbres populares muy arraigadas», en Ana Mastral y Javier Delgado, "Ramón J. Sender, campesino aragonés", art. cit., págs. 546, 547. En este apartado podemos incluir la tradición de regalar un ramillete al mozo quintado. Tradición que también vimos en *El lugar de un hombre*.

yo escrito: «Miren en el horno». La piedra rompió el cristal y al ruido acudieron y encontraron la denuncia. Cuando la leyeron yo estaba ya en mi casa³⁴².

Los celos son la causa de la delación. Una noche Lucía observa unas marcas en su hermana y recuerda otros cardenales. Aquellos eran de amor, estos son de dolor, entonces piensa: «Aquellas moraduras me correspondían a mí; las del gozo y las del martirio» (pág. 36). Por casualidad descubre el escondite de su cuñado. La frustración amorosa del personaje hace inevitable la destrucción del objeto amado. La conducta de Lucía y su remordimiento evidencian la idea de que el amor y el deseo son, a menudo, constructivos, pero también pueden desembocar en la destrucción: «—No es necesario querer mal a una persona para delatarla y hacerla perder la vida» (pág. 37).

Merece la pena detenerse en un ensayo escrito por Sender en 1969, *Tres ejemplos de amor y una teoría*. Aunque es bastante posterior a la novela que nos ocupa, este texto contiene cuestiones singulares sobre el valor que el escritor atribuye al amor y al sexo. En cualquier caso, no ha habido grandes variaciones en cuestiones fundamentales de su pensamiento en torno a este tema. Ramón J. Sender ya desde sus primeros escritos proclamaba el amor «natural», la necesidad de guiarse por la fuerza del instinto y del inconsciente, en clara oposición a la represión sexual, a los prejuicios sociales (virginidad, matrimonio, etc.), cuya raíz situaba en el espiritualismo y en la religión. El ensayo de 1969 conserva, en general, esta idea. Aquí el novelista define el amor como el «deseo de posesión de lo bello»; el amor es «el secreto motor del ser»³⁴³. Lo que se propone el autor es aportar una teoría sobre el amor —del todo personal— a partir del mito de la androginia del ser humano:

Un día fuimos todos al mismo tiempo hembras y varones, muchísimos siglos después de aparecer las células primarias. Pero un día también sucedió un hecho estupendo sobre el que los naturalistas no tienen duda alguna: la mujer se nos separó. [...].

³⁴² Ramón J. Sender, *El vado*, op. cit., pág. 36.

³⁴³ Ramón J. Sender, *Tres ejemplos de amor y una teoría*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pág. 7.

Desde el día que la mujer se nos separó (en el génesis se habla de un hecho que parece ser una alusión alegórica), el hombre busca a la hembra para reintegrarse en su unidad de origen y la hembra busca al hombre con el mismo fin³⁴⁴.

Hombre y mujer buscan desesperadamente dicha reintegración, lograda tan sólo en el campo físico (el coito). Sin embargo, la «reintegración definitiva» es imposible. De ahí que Sender termine estableciendo en ese ensayo la siguiente premisa: en el amor, cuando el hombre no alcanza la satisfacción del deseo de posesión (y con ello la plenitud), en ocasiones, esa insatisfacción provoca el asesinato del ser amado o el suicidio³⁴⁵. Si examinamos el comportamiento de Lucía desde este punto de vista, la conducta del personaje responde a la primera consecuencia de la insatisfacción. Puesto que no ha alcanzado la plenitud junto al hombre amado (deseo físico), al menos, sí ha satisfecho su deseo en otro plano. El criterio de Mainer, en cuanto a la traición del personaje, va dirigido en este sentido: «La delación ha sido una forma vicaria de entrega pero, sobre todo, un acto de posesión del objeto amado que, en virtud de la traición, fue auténticamente suyo»³⁴⁶.

Pero, como sea, Lucía es un personaje atormentado. Todo a su alrededor le recuerda su delito. Revive aquel último día de la víctima y observamos, a lo largo de toda la narración, cómo la imagen de la muerte la persigue, dando la impresión de que una fuerza irracional la estuviera empujando al abismo. Del exterior llega el disparo del cazador que trae a su memoria los disparos del fusilamiento del hombre amado. Este sonido estuvo ligado a las vivencias de Sender. El novelista contó una anécdota familiar, según la cual antes de nacer ya se había roto su ritmo vital. Su padre, aficionado a la caza, dejó en manos de su madre, que estaba embarazada del escritor, una escopeta que disparó

³⁴⁴ Ibid., pág. 8.

³⁴⁵ Ramón J. Sender, *Carta de Moscú sobre el amor (a una muchacha española)*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1934, págs. 39-40: «los instintos triunfan siempre —desviados o en desarrollo armonioso y normal— y [...] si alguna vez fracasan, su fracaso determina la locura o la muerte». Es notable la similitud entre estos dos juicios vertidos por nuestro autor en torno al papel que desempeñan los instintos en el comportamiento del hombre y de la mujer.

³⁴⁶ J.-C. Mainer, "Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: *El vado* (1948)", art. cit., pág. 186.

accidentalmente. Este hecho, tal vez, habría de influir en su carácter: «aquello rompió violentísimamente el dulce ritmo bajo el cual dormía ese buen sueño prenatal que hemos tenido todos. (El mejor sueño imaginable, sin duda)»³⁴⁷. Ese accidental disparo fue, según interpreta nuestro autor, un aviso o una anticipación de los disparos de la contienda, del «ritmo roto por la guerra civil, lo mismo que se había roto antes (tres meses antes de nacer yo) con el doble estampido de la imprudencia de mi padre»³⁴⁸.

Volviendo al texto que nos ocupa, el sonido de los tiros produce un desgarró en la protagonista, puesto que recuerda los disparos de aquel día: «me sonaron en las entrañas y llevé el eco en la cabeza día y noche más de tres meses» (pág. 48). También la visión del campo sembrado de remolacha, en otro tiempo sembrado de alfalfa, evoca en Lucía el único momento de amor entre ambos. La constante alusión a la muerte se manifiesta sobre todo a través de la reiteración de dos elementos: la imagen del cementerio y el sonido del «cimbal de la ermita». Este sonido está bien diferenciado de otro sonido de campana, el que el sacristán del pueblo vecino hace sonar cada día: «el toque diario de oración» (pág. 61). Un signo interior del remordimiento del personaje es que Lucía, en sueños, sustituya la imagen del ser querido por la de un terrible fantasma. Aunque lo más significativo es el componente telúrico, entretejido en el texto y bien dosificado por Sender de acuerdo con el desasosiego y la creciente locura del personaje. El misterio de la naturaleza se refleja primero en el rayo dorado filtrado sobre el cementerio o en el dibujo del rostro de la víctima formado por las sombras del agua entre las rocas. Segundo, en el viento que parece ser la revelación de «una fuerza oculta». Es como si el viento se hubiese conjurado para hacer sonar el cimbal de la ermita, para llevarse las palabras de Lucía cuando confiesa por primera vez a su hermana la delación, y para mover una camisa, produciendo el efecto de parecer un hombre flotando en el aire «con los brazos abiertos» (pág. 64). Tercero, en un animal que

³⁴⁷ Ramón J. Sender, *Solanar y lucernario aragonés*, "El corralico de Chalamera", op. cit., pág. 18.

³⁴⁸ Ibid., pág. 19. Sender recuerda unas cartas enviadas por su niñera, la hermana Adela, «entre infantiles y maternales», cartas que le ayudaron a reanudar su vida: «En todo caso, mi corazón sigue con su ritmo, a pesar de los estampidos de 1901, de los de 1936 [...]. En gran parte, ayudado por recuerdos y sugerencias como los del corralico de Chalamera», ibid.

tradicionalmente ha sido símbolo de la muerte, la lechuza: «Lucía oyó cerca el canto breve y silbado de una lechuza. [...] Las lechuzas vivían en los cementerios y se pasaban las noches mirando las cruces blancas. Tampoco dormían» (pág. 61).

Lucía ansía expiar su culpa. Para ello está convencida de que confesando la traición y cumpliendo un gran castigo hallará consuelo. Su arrepentimiento incluso le hace dudar de su conducta pasada. Perpleja se pregunta: «—¿Cómo pude yo hacer aquello?» (pág. 42). Cargar con ese secreto en absoluta soledad es demasiado pesado. Hay dos símiles en este sentido: «Las palabras de la anciana caían sobre la canasta de Lucía como losas de plomo» (pág. 35), o «[c]ada una de estas reflexiones era como un hilo de acero que diera vueltas por sus entrañas clavándosele en el corazón» (pág. 53). El relato gira en torno al deseo de verbalizar sus sentimientos. De igual modo que Lucía anheló hablar de su amor por la víctima (siente alivio cuando su abuelo descubre su secreto), ahora ansía confesar su culpa. Por ello, la prolongación en el tiempo del silencio —de ahí, la reiteración de la fecha del aniversario— que implica el aislamiento, llega a ser un tormento para ella.

En cuanto al castigo, en la narración se diferencian dos tipos: el humano y el divino. Castigos que señalan directamente al juez y al cura. Por un lado, a la imposición de «un gran sacrificio», de una penitencia que pudiera igualarse a aquellas que relataban las leyendas sobre pecadores: «Recordaba con placer aquellas leyendas de grandes pecadores obligados a ir descalzos a Roma mendigando el pan por los caminos» (pág. 44). Por otro lado, Lucía alude a que en el castigo humano interviene el juez, enviando al criminal a la cárcel o a la horca. Pero cree que si fuera al juez a contarle lo ocurrido le sucedería lo mismo que con el cura. Es una alusión tácita de Sender a la ausencia de justicia durante la guerra y durante el franquismo. Sin embargo, ni la penitencia, ni los insultos —un arriero pasa detrás de Lucía y dirigiéndose a ella canta una canción obscena— serían, según el personaje, un justo castigo a lo que hizo. Ella cree que solamente la muerte le conduciría a la expiación: ir al infierno y quemarse «a fuego lento por toda la eternidad» (pág. 45).

Lucía se debate entre confesar y callar porque no cree soportar la reacción de su hermana, porque no cree que pueda perdonarla. Por eso, contempla la posibilidad del suicidio —que rechaza por no saber si ese sería un justo castigo—, o de huir una vez haya confesado. En el pasado, intentó proclamar públicamente, en la plaza de la aldea, su culpa. Es entonces cuando habla con el cura. Ya en el presente, se atreve a reconocer ante Joaquina la traición: «yo fui quien delató a tu marido para que lo mataran» (pág. 51). Por un breve instante siente la liberación deseada: «Lucía sentía en el alma una luz nueva y gustosa. [...] El muerto ya no era el fantasma terrible, sino el recuerdo del hombre amado» (pág. 52). Pero, de inmediato descubre que su hermana no la había oído.

Una segunda confesión se produce poco más tarde. En esta ocasión, la revelación está motivada por el miedo de Lucía a la víctima, a su «fantasma». Aflora a su memoria una canción que su abuelo le cantaba siendo niña:

El alcalde de Manila
lamperolina, lamperolana,
tenía una hija moscarda
ju, ju³⁴⁹.

Esa «hija moscarda» siempre había intrigado a Lucía. Pero ahora, al enterarse de que a los delatores los llaman «avispones», asimila la canción a su situación de traidora e imagina su propia transmutación zoomórfica:

La piel de los brazos se le erizaba como si le fueran a nacer pelos. La greña que golpeaba su mejilla, se alzaba a veces como una antena de insecto. En el reflejo del agua sus brazos apoyados verticalmente —y sobre ellos el busto descansando— parecían tomar la forma quebrada de las patas de las moscas. Moscarda. Pero Lucía nunca había podido imaginar el rostro —sobre todo los ojos— de aquella *hija moscarda*³⁵⁰.

³⁴⁹ Ramón J. Sender, *El vado*, op. cit., pág. 54.

³⁵⁰ Ibid., págs. 56-57.

A esto se añade la visión de un moscardón gris atrapado entre los juncos del río. La tensión de Lucía se inicia al oír el canto de la lechuza y sentir el contacto del moscardón, que al liberarse choca con su frente dejando en ella «una huella fría y húmeda» (pág. 62); y alcanza su clímax cuando ve flotar la camisa blanca: «Gritaba [Lucía] como un animal herido y seguía percibiendo en el aire al fantasma con dos ojos secos como si fueran de cartón y una boca morada» (pág. 64).

Por fin, con los campos de remolacha y el sonido del cimbál como fondo, Lucía, bastante turbada, declara una vez más la verdad a su hermana: «—A tu marido. Lo delaté para que lo fusilaran» (pág. 66). Lo que podría haber sido su liberación se convierte en un castigo porque la revelación no es creída ni por Joaquina, ni por su suegra, ni por el resto de su familia. A pesar de su insistencia, «[y]o soy la culpable de todo» (pág. 68) —vuelve a decir Lucía—, su confesión está abocada al fracaso. Joaquina cree que las palabras de Lucía se deben a la locura; e incluso la protagonista lo acepta como tal: «Siempre he tenido un ramo de locura, según dice la gente» (pág. 70).

Antonio Villanueva establece un patrón, de fondo ético y relacionado con el pensamiento social del autor, en las novelas senderianas donde el sentimiento de culpa en el personaje es el eje de la historia. A menudo, cuando el personaje no logra expiar su culpa, la confesión «se anula u obstaculiza», y «la narración reestablece de otro modo la justicia (suicidio, locura, mala conciencia del criminal)»³⁵¹. Por su parte, José-Carlos Mainer estudió el motivo de la culpa en varios relatos. Entre sus conclusiones está la exposición de un esquema que el autor irá repitiendo bajo tres modalidades: «una culpa que se expía por el recuerdo individual o el diálogo confesional», «un juicio —que se sigue al personaje— más o menos expreso en la novela», «una situación de convivencia forzosa e intolerable que acaba provocando la confesión»³⁵². Por tanto, según este esquema, habría tres «móviles formales» en la obra

³⁵¹ Antonio Villanueva, "Reencuentros y desencuentros. El crimen de las tres efes", *Trébede*, núm. 47-48, febrero de 2001, pág. 80.

³⁵² José-Carlos Mainer, "La culpa y su expiación: Dos imágenes en la novelas de Ramón J. Sender", en J.-C. Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In Memoriam*, op. cit., pág. 128.

novelística senderiana: «la culpabilidad de un delito que se ignora; la obligatoriedad de una convivencia hostil y la confesión al prójimo en la que pervive un vago matiz expiatorio»³⁵³. Claramente, *El vado* se inserta en este último móvil formal.

Sender plasma una correlación entre los fenómenos de la naturaleza y el proceso que vive Lucía. Empezando por la metáfora del río como fluir de la conciencia. La protagonista atenta al rumor del río está obsesionada por descifrar sus palabras. Hasta que finalmente, logra entender lo que el río, a modo de sentencia, le dice: «"Moscarda, tú hablarás... pero no lo dirás nunca, nunca..."» (pág. 64). Es significativo el doble sentido del sintagma que da título a la obra «el vado», bien diferenciado en la narración del puente; el silbido de la lechuza «al otro lado» de la aldea; las nubes que si «no pasan la sierra, volverán a bajar y habrá nieve» (pág. 48); o el moscardón atrapado entre los juncos. En la disposición de estos elementos expresivos hay cohesión y coherencia, pues todos van dirigidos a reflejar simultáneamente el proceso psicológico de Lucía, a representar el paso de Lucía de la cordura a la locura.

La materia relativa a lo onírico es muy relevante en *El vado*. Sender comentó a Marcelino C. Peñuelas la función que este componente tenía en sus creaciones: «Uso, pues, lo onírico con intención lírica para subrayar situaciones establecidas ya por la prosa realista ordinaria»³⁵⁴. Lo mismo cabe decir del sueño de la protagonista en las últimas páginas de la novela. El sueño es un elemento más en la correlación de los sentimientos de la protagonista y la naturaleza. Cuando ya ha quedado claro que Lucía ha caído en un abismo, sueña con un agujero en el río seco, un «forado» succionador que arrastra todo a su alrededor, incluida a ella misma.

Apreciamos, en ese mundo primitivo, la dimensión antropología de *El vado* desde el mismo núcleo de la obra en la que se agolpan sentimientos y emociones (amor, culpa, celos, odio, miedo, rencor). Un mundo dominado por instintos y leyes naturales que Sender pretende retratar desde el mismo

³⁵³ Ibid., pág. 129.

³⁵⁴ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 233.

lenguaje. Encontramos varias metáforas y símiles ligados a la naturaleza: «criando malvas» (pág. 34), metáfora de la muerte; la soltería y amargura de Lucía se expone a través de su mirada a unos «esquejes de clavel secos» (pág. 34). O los símiles sobre la víctima el día de su muerte, en que estaba «blanco como la raíz del malvavisco» (pág. 34); sobre el remordimiento de Lucía que estaba «adherido a su alma como una hierba venenosa» (pág. 42), y su corazón que «se revolvía en su pecho como un pájaro preso» (pág. 50).

Un medio natural en el cual hasta los sonidos tienen una significación cósmica: «—No es el amanecer, sino la tardada. En el amanecer se oyen los gallos y en la tardada los perros» (pág. 60). A nivel individual, ese mundo está personificado en el personaje del abuelo. El abuelo dotado de una sabiduría ancestral, del «saber» de la vida, se pasaba horas mirando el fuego, ataviado con «un gorro de piel de cabra» (pág. 54), sentado sobre «pieles de cordero» (pág. 75). A nivel colectivo, el primitivismo sigue vigente en la rivalidad entre pueblos vecinos. Un arriero se dirige a la otra aldea cantando una canción obscena con la intención de ofender a Lucía, menospreciándola por no ser de allí: «Sólo las mujeres de su pueblo son decentes» (pág. 49). Este arriero es calificado por Joaquina como un «sinsustancia».

El primitivismo ha sobrevivido en varias tradiciones, como la de regalar un ramillete al mozo en quintas; o la de «cortar un mechón de cabellos al cadáver y envolverlos en un pañuelo» (pág. 42). Es llamativo que el narrador haga referencia a una costumbre «familiar», porque alude a la honradez, que tradicionalmente había sido depositada en las mujeres: «Era tradicional en la familia que una mujer honrada no debe estar en el campo a la hora de cantar la lechuza» (pág. 63). Esta presumible virtud, vinculada a las apariencias sociales, es la seña de identidad de Joaquina y, por tanto, como dijimos, marca la distancia entre Lucía y su hermana. De igual modo, hay continuidad en la transmisión de leyendas religiosas —como las de los grandes pecadores peregrinando a Roma—, y en las creencias o supersticiones: «Su hermana había tenido siempre miedo a las lechuzas que se beben el aceite de las lámparas y miran a los campesinos que duermen en las eras» (pág. 61).

Características textuales que preparan el final simbólico de la novela. El último capítulo de *El vado* le debe mucho a textos de los años treinta. No cabe duda que Sender ha desprovisto el relato de la expresión revolucionaria que le caracterizaba en aquella época. Nos es forzoso señalar que un repaso a la producción literaria de los años republicanos deja ver que tampoco entonces confiaba en una solución a los problemas sociales limitada a la vía política. Aun así, su empeño por regenerar la sociedad continúa invariable. No ha de extrañar, por tanto, que *El vado* aporte esa nueva concepción moral del individuo, que el novelista comenzó a explorar en los años 1934 y 1935, y a la que dio cohesión en su producción literaria tras salir de España. Las pinceladas sociales que conforman la dimensión antropológica del relato de 1948 están enfocadas hacia la afirmación del individuo. El autor había alejado a la protagonista de la aldea —vive en el centro, en un «callejón ciego», al lado de la plaza—, de un mundo establecido según las leyes sociales, para que sea en el río donde se produzca la regresión. Pero la transgresión moral tiene que llevarse a cabo en la aldea. En la última secuencia de *El vado*, el novelista aragonés reivindica nuevamente la «hombría» frente a la «personalidad».

Al principio del capítulo V (Lucía está en la aldea), se anuncia el simbolismo de las ropas, que son signo de «personalidad», son su máscara: «¿Para qué quiero yo las ropas?» (pág. 67). Lucía había fingido y ocultado la verdad durante dos años con la falsa apariencia de ser inocente. La exclamación de la protagonista antes de salir desnuda a la plaza revela este sentido trascendente: «—¡Tantos años disfrazada, engañando a la gente! ¡Pero ahora me verán tal como soy!» (pág. 78). Porque proclama su carácter de verdugo y, a la vez, está negando la condición de víctima con la cual había vivido hasta ese momento.

La protagonista, ligeramente turbada, observa fijamente «una dalle colgada sobre dos estacas de madera» y se siente atraída por su «hoja combada y brillante» (pág. 75). Cabe reseñar que se trata de la misma atracción que Juan sintió hacia la azada (por el brillo metálico) en *El lugar de un hombre*. Después de haber soñado con el forado, Lucía se dirige a la cocina, descuelga la dalle,

sale desnuda a la plaza de la aldea y se pone a segar la nieve —símbolo de purificación—:

En medio de la nieve su desnudez bajo el cielo hosco tenía un raro prestigio. Comenzó a segar erguida, tranquila, lenta, atenta al roce musical de la ancha hoja de acero con la nieve que se alzaba como el ala de un cisne. Decía entre dientes:

—Yo pasé el vado y el forado, pero las nubes no pudieron pasar la sierra³⁵⁵.

La nieve había sido un símbolo de la transición de un estado a otro (de la vida a la muerte, de la oscuridad a la luz) en otros textos senderianos: *El Verbo se hizo sexo* (Teresa de Jesús)³⁵⁶ y *La noche de las cien cabezas*. Obras de los años treinta, donde la nevada venía acompañada de la experiencia de la muerte y significaba para quienes la experimentaban, Santa Teresa y Evaristo, el retorno o la reintegración a «la unidad de toda materia»³⁵⁷. Es una experiencia que suele traducirse en amor. Dicho retorno es percibido metafóricamente por Lucía —cuando siega la nieve «erguida, tranquila, lenta, atenta al roce musical de la ancha hoja de acero con la nieve» (pág. 79)—. Es una escena un tanto críptica. Pero la experiencia de la protagonista es comparable, en cierto sentido, a lo vivido por Viance en las entrañas del caballo:

Viance siente contactos viscosos, fríos, en las manos, en los pies. Está dentro del vientre del caballo, y una abertura entre dos costillas hace de atalaya y de respiradero. Huele como en las carnicerías y los muladares. [...]

Ha desmontado la bayoneta para no herir al caballo con súbito respeto, casi filial, y los tiros de la llanura suenan remotos a través de paredes de luz, de sueño atrasado y de húmeda oscuridad.

³⁵⁵ Ramón J. Sender, *El vado*, op. cit., pág. 79.

³⁵⁶ Ramón J. Sender, *El Verbo se hizo sexo* (Teresa de Jesús), Madrid, Zeus, 1931.

³⁵⁷ F. Lough, *La revolución imposible*, op. cit., pág. 229. *La noche de las cien cabezas* es una de las novelas más oníricas, si no la más, de nuestro autor. Versa sobre la culminación de la utopía revolucionaria, es decir, sobre la destrucción de la sociedad burguesa y el nacimiento de una nueva sociedad donde se prima la solidaridad. Aunque su disposición estructural ha sembrado la duda entre la crítica, en cuanto a si la revolución es un sueño, o si es real. En cualquier caso, Lough señala que «[l]a nevada, que todo lo borra, [...] anuncia la llegada del nuevo mundo», *ibid.*, pág. 122.

Siente sus propias palpitaciones en las costillas del caballo. ¿Es que quizá su vida trasciende a las vísceras muertas y las anima de nuevo? Siente también que su materia es igual a la que la circunda, que hay sólo un género de materia y que toda está animada por los mismos impulsos ciegos, obedientes a una misma ley. Le invade una vaga ternura, el deseo de hacer el bien y de encontrarlo todo dulce y bueno³⁵⁸.

Así como Viance se había fundido con el caballo, Lucía modela sus movimientos con la dalle, confundiéndose con la materia de la nieve. Entonces, el relato ya no trata del amor individual —un amor egoísta que había provocado la traición, la destrucción del objeto amado—, sino del amor como categoría universal, del amor como fuerza cósmica. Algo que Ramón J. Sender había planteado con términos parecidos —el citado deseo de Viance de «hacer el bien»—. En este sentido, Francis Lough reparó en la trascendencia que tenía el amor para uno de los personajes de *Siete domingos rojos*.

El amor de Samar al final de la novela no es el amor humano, que está supeditado a la pervivencia de un cierto grado de individualidad; es el concepto de un amor abstracto en forma de fuerza vital, desprovisto de contenido humano, que informa toda la narrativa de Sender como contrapartida frente al amor individual³⁵⁹.

De manera que el eje del relato es la culpabilidad de su protagonista. Pero, en la secuencia final del relato, el autor hilvana buena parte de sus ideas sobre el amor, dotando al texto de un valor simbólico que trasciende la temática de la culpa y de su expiación. Es llamativo el hecho de que la vitalidad de los personajes senderianos emerja, a menudo, del amor, incluso cuando el amor está presente «como ausencia»³⁶⁰. Este sería el caso de Ramiro Vallemediano y

³⁵⁸ Ramón J. Sender, *Imán*, op. cit., pág. 171.

³⁵⁹ Francis Lough, "Política y estética en una novela de avanzada", introducción a Ramón J. Sender, *Siete domingos rojos*, edición, notas y aparato crítico de José Miguel Oltra Tomás; coordinación de José Domingo Dueñas Lorente, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza; Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pág. XXXI.

³⁶⁰ Julia Uceda, "Criaturas senderianas (Variaciones sobre una obra abierta)", *Alazet*, núm. 4, 1992, pág. 200.

de la princesa Lizaveta, entre otros que, según Julia Uceda, se distinguen por su «falta de fe». Tal ausencia les incapacita para amar y para odiar. Circunstancia que rige sus vidas³⁶¹. Por ello, nos interesa recordar una observación de Carlos Serrano sobre cómo entendía Sender el amor. Revisa tres obras dedicadas a este tema —*Carta de Moscú sobre el amor (a una muchacha española)*, 1934; *Don Juan en la mancebía*, 1968; *Tres ejemplos de amor y una teoría*, 1969— y establece que hay «una constante y rotunda reiteración doctrinaria: el amor tiene su origen y su legitimidad en el sexo y todo lo demás es hipocresía, tapujos vergonzantes o disimulaciones malsanas»³⁶². Además, Carlos Serrano infiere que el escritor abogaba por el amor «natural», y que éste era un ingrediente revolucionario en el texto de 1934; puesto que vendría acompañando una liberación de la sociedad. Por tanto, esta obra nos será útil en nuestro análisis. Aunque el marco histórico y personal en el cual son gestados el ensayo *Carta de Moscú sobre el amor* y *El vado* sea totalmente distinto, podemos constatar la afinidad en su orientación social.

Ramón J. Sender había viajado a la Unión Soviética en mayo de 1933 —«el momento más fructífero», según José Domingo Dueñas, del «"periodismo de combate"»³⁶³ del escritor—. A su regreso a España, recopila las impresiones del viaje, que el periódico *La Libertad* había ido publicando, en el libro *Madrid-Moscú. Notas de viaje (1933-1934)*³⁶⁴; y escribe *Carta de Moscú sobre el amor*, cuyo receptor era una antigua novia «burguesa» del autor. La condición social de su novia le da pie para argumentar contra el amor «espiritual» tan frecuente, según Sender, entre la burguesía española y, de ese modo, poder exaltar lo instintivo. La experiencia soviética no supondrá una alteración significativa en su "teoría del amor". Pues, como señaló Dueñas Lorente, el escritor ya había expuesto sus ideas en torno a este tema en cuatro artículos que formaban la serie "Reflexiones sobre el amor", publicados en *La Libertad* entre el 5 y el 24

³⁶¹ Ibid., págs. 200-201. Frente a Ramiro y a Lizaveta, está el «amor sin nombre», «impersonal» de Santa Teresa, o el amor inocente de Pepe Garcés.

³⁶² Carlos Serrano, "Sender, Eros, don Juan y la revolución", en J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender*, op. cit., pág. 259.

³⁶³ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 285.

³⁶⁴ Ramón J. Sender, *Madrid-Moscú. Notas de viaje (1933-1934)*, Madrid, Editorial Pueyo, 1934.

de mayo de 1933³⁶⁵. Lo único que ha variado entre los artículos y la *Carta de Moscú* es que «después de su viaje Sender dispensaba mayor iniciativa a la mujer»³⁶⁶. En este sentido, nuestro autor cerraba "Reflexiones sobre el amor", el 24 de mayo, con la de sobra conocida teoría de la «hombría» al escribir lo siguiente: «Basta con los instintos para comenzar la creación de la sociedad. Hay que reconstruir al hombre por ese camino»³⁶⁷. A mi juicio, esto es exactamente lo que el escritor viene a expresar en *El vado*. Los actos nacidos del instinto son el mejor medio para reconstruir la sociedad española destruida por la guerra civil. Pero antes habría que superar múltiples obstáculos, entre ellos la represión de origen religioso. Esta es una de las ideas que vertebran la *Carta* de 1934 y que encontramos implícita en la novela de 1948.

La lectura que Carlos Serrano hace de *Carta de Moscú* es, en buen grado, parcial. Aunque no discute las opiniones de Sender, cree que sus teorizaciones son «del todo impertinentes» por varias razones, de las cuales sobresale el punto de vista machista de nuestro autor. Pues bien, Serrano debería haber precisado que el escritor manejaba nociones biológicas, psicológicas y sociales, y que sólo desde el punto de vista biológico las manifestaciones del autor aragonés son criticables. Sirva de ejemplo el papel que otorga a la maternidad, circunstancia que, según Sender, rectifica la represión sexual en la mujer³⁶⁸. Sin embargo, sus explicaciones van encaminadas a recalcar que niños y niñas, hombres y mujeres son iguales. La argumentación empleada por nuestro autor se sostiene básicamente sobre la crítica a la función de la religión en la vida española. Para ello, comienza exponiendo que la educación moral de la burguesía, asentada en principios religiosos, demoniza los instintos naturales en unos y otras: «Tantos símbolos religiosos, imágenes artísticas se han proyectado sobre vuestros sentimientos, reprimidos por la educación, por la intolerancia, por el miedo metafísico y la vergüenza de la carne, que la

³⁶⁵ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 302.

³⁶⁶ Ibid., pág. 302, nota 797.

³⁶⁷ Ibid., pág. 303.

³⁶⁸ En este sentido, coincido con Carlos Serrano, "Sender, Eros, don Juan y la revolución", art. cit., pág. 255, cuando indica el «machismo-centrista que tan a las claras manifiesta ese "la mujer se nos separó"», de la cita sobre el mito del andrógino de *Tres ejemplos de amor y una teoría*.

necesidad física y la delicia os parecen corruptoras»³⁶⁹. No debemos olvidar que el autor está comparando la libertad sexual, social y económica de la mujer rusa — en Rusia, «[n]adie duda de sus derechos a la libertad sexual»³⁷⁰ — con la situación de «esclavitud» de la mujer burguesa española. Puesto que Sender pensaba que campesinos y obreros (y mujeres) eran, en general, los únicos que «viven en la verdad armoniosa de los instintos»³⁷¹. A mi modo de ver, es evidente que tal comparación estaba dirigida hacia un cambio revolucionario en la sociedad española: «sólo en un régimen como en el este país [Rusia] es posible el amor, ese amor absoluto en el que muchas de vosotras soñáis»³⁷². El punto en que confluyen *El vado* y *Carta de Moscú* es en la exaltación de los instintos y en la visión de la religión como el motor principal de la represión sexual:

La sociedad ha impuesto sus leyes, que refrendan en muchos casos las de la Iglesia. No olvides que las leyes las hacen casi siempre hombres que necesitan prevenirse y prevenir a la clase social a la que sirven, adormeciendo o reprimiendo los instintos sanos del hombre de campo o de la fábrica con la superstición de la cultura, de la civilización, y sobre todo con la religión³⁷³.

El autor ha esbozado esta idea en *El vado* con la suficiente sutileza para que la liberación social de la protagonista quede proyectada en el texto sin necesidad de ser nombrada. Recuérdese la futura venganza —«el día de los cuchillos largos»— y cobrará sentido dicha liberación. El calificativo «pasión culpable» que emplea el cura, y las leyendas de pecadores son el reflejo de la represión religiosa. De ese temor que los sacerdotes infunden a los hombres desde niños, cuando les inculcan que los instintos tienden al mal, al pecado y

³⁶⁹ Ramón J. Sender, *Carta de Moscú sobre el amor*, op. cit., pág. 13.

³⁷⁰ Ibid., pág. 113.

³⁷¹ Ibid., pág. 64.

³⁷² Ibid., pág. 130.

³⁷³ Ibid., págs. 67-68. Michiko Nonoyama, *El anarquismo en las obras de R. J. Sender*, Madrid, Playor, Colección Nova Scholar, 1979, pág. 99: «En conclusión, podemos decir que este ensayo de Sender se puede reducir al simple esquema de dos concepciones del amor: amor sano y armonizado entre el espíritu y la materia, producto de la sociedad basada en el materialismo dialéctico, y amor metafísico o hipersensual producto de la sociedad burguesa basada en la cultura éticoreligiosa».

les coaccionan con el castigo de «ir al infierno» donde se quemarían «por toda la eternidad».

Con estos referentes tiene mayor sentido el hecho de que se repita, en *El vado*, una imagen: la protagonista segando el campo sembrado de alfalfa y después la nieve. De manera que «la dalle» es un símbolo tanto de amor como de muerte —metafórica— y liberación. Una liberación o salvación que se produciría en el plano de la irrealidad. A la vista de este final, podría parecer que la locura de Lucía ha sido una forma de evasión de la realidad. Más bien es todo lo contrario. Desde la óptica senderiana, la locura es «la disolución en el caos de los orígenes, pero para el espíritu tiene las apariencias de la fuga ideal»³⁷⁴. Y, en consecuencia, la locura es un filtro que nos conduce hacia el conocimiento de lo inefable: «El hombre sabe mucho más de lo que cree saber y esa sabiduría inexpresada está en lo ganglionar. Allí están las cosas que aún no tienen nombre, los secretos sobre nosotros mismos, los grandes misterios. Desde allí nos gritan la verdad»³⁷⁵.

Mientras la protagonista siega la nieve, los campesinos la miraban atónitos, con un «asombro primario y hondo». Entonces Lucía exclamó, consiguiendo al fin la ansiada liberación: «—Sí, por mí. Por mí le dieron ocho tiros en el corazón» (pág. 79). Aunque ya nadie creerá que fue ella quien denunció a su cuñado. Por tanto, quizá el único perdón que reciba —pensaba el personaje— sea el del muerto. Lucía sigue escuchando el rumor del agua, en las gotas que caen de «las gárgolas del tejado de la iglesia» (pág. 79), las palabras de la hija moscarda que le revelan su verdadero castigo. Un castigo que no es ni humano ni divino, sino fruto de la fatalidad: «"Moscarda, tú hablarás... tú hablarás y no dirás nunca, nunca, nunca..."» (pág. 79).

José Domingo Dueñas ha interpretado el final de la novela como la elevación del personaje mediante la «hombría» a otro plano de la realidad: «con su desnudez se ha despojado de la "máscara" —en el sentido senderiano de lo artificioso, lo postizo— [...] ha llegado a la "otra orilla" de la realidad, al

³⁷⁴ Ramón J. Sender, *La esfera*, Barcelona, Destino, 1985, pág. 65.

³⁷⁵ *Ibid.*, pág. 210.

recinto regido por lo natural, donde el amor y la muerte se dan la mano, donde la razón rige de otro modo»³⁷⁶. Con el uso de la razón, el personaje no había sido capaz de liberarse de su culpa. Estaba anclada en el mundo social establecido. De ahí que se haga hincapié en la represión religiosa (el pecado) cuando Lucía teme y desea ir al infierno. Pero con la locura, la protagonista se ha desprendido de todos los prejuicios. Sus enigmáticas palabras —«Yo también sé dallar» (pág. 79)— parecen querer decir que ha comprendido la verdad o el misterio de la vida y de la muerte. La protagonista ha descifrado el sentido del lenguaje del río, así como del agua que sale de las gárgolas. Es un paso simbólico hacia la reintegración con la unidad primitiva.

A partir de esta lectura de la obra podemos decir, siguiendo el espléndido estudio de Jean-Pierre Ressot³⁷⁷, que Lucía ha sufrido un proceso de regresión (locura) y, a continuación, un proceso de transgresión moral. En una sociedad donde se estimulan las falsas apariencias encubiertas bajo la denominada "decencia", Lucía proclama la desnudez física y moral. Con ese final revelador o purificador, Sender da expresión artística a la «hombría»:

La regresión es indispensable para fecundar otra visión de lo esencial humano. El viaje al fondo de los ganglios es necesario para la recuperación de la hombría. Por supuesto, este proceso no llega nunca a realizarse: no es más que una invitación a reflexionar, a través de la literatura, sobre un posible cambio de los valores que rigen nuestra existencia³⁷⁸.

Es relevante que tal proceso se dé en un personaje femenino —no será el único— porque podría pensarse que el término «hombría», un tanto ambiguo, excluye a las mujeres. En este sentido, Ressot indica en el estudio citado que Ramón J. Sender tiende a compensar el equívoco³⁷⁹ en su novela *Cronus y la señora con rabo* (1974). El escritor de Chalamera hace explícita la dualidad del término mediante una reflexión sobre el instinto de la protagonista, Susan:

³⁷⁶ J. D. Dueñas Lorente, prólogo a Ramón J. Sender, *El vado*, op. cit., pág. 28.

³⁷⁷ Jean-Pierre Ressot, *Apología de lo monstruoso*, op. cit., págs. 435-444.

³⁷⁸ Ibid., pág. 441.

³⁷⁹ Ibid., pág. 438, nota 454.

Las brahma chakras no hay duda de que las tenían. A través de aquellas prácticas quizá quería enlazar con las otras (las muladharas) para conseguir el círculo mágico que daba armonía a la *hombría (o femineidad)* y que parece repetir esa perfección de lo circular o esferoidal en la que se desenvuelve el orbe entero³⁸⁰.

Lucía es un personaje relevante porque encarna la «hombría» y responde a impulsos naturales y sexuales comparables a los de muchos personajes masculinos. Además, la protagonista de *El vado* no es una creación que represente el ideal femenino o posea el carácter angelical de otras creaciones senderianas. Eso era lo que ocurría, por ejemplo, con Valentina³⁸¹, la Niña Lucha y después sucederá con la princesa María. Tampoco es el prototipo del personaje femenino revolucionario (Star en *Siete domingos rojos*)³⁸². Lucía es una mujer del pueblo que nada tiene que ver con credos políticos o revoluciones sociales y, sin embargo, es posible leer su tragedia personal como un paso hacia la reconstrucción de la sociedad. El autor deja abierta la puerta a un futuro esperanzador. No obstante, el camino será largo e incierto porque, como contemplamos en el texto, los campesinos aún no están preparados para trabajar colectivamente. Se limitan a observar tras los cristales: «La gente *se santiguaba* detrás de las ventanas» (pág. 79, la cursiva es mía).

Si Lucía no representa el "mito de la inocencia perdida", ni es un símbolo de la revolución, entonces ¿cuál es su singularidad? Pues bien, entiendo que la originalidad de este personaje femenino respecto de los anteriores, reside en que de esta creación emana únicamente lo humano. El desencanto político de

³⁸⁰ Ramón J. Sender, *Cronus y la señora con rabo*, Barcelona, Destino, 1980, págs. 72-73, la cursiva es mía.

³⁸¹ José M^a Jover, introducción a Ramón J. Sender, *Mister Witt en el cantón*, Madrid, Castalia, 2001, pág. 108: «he creído vislumbrar una continuidad temática entre tres grandes personajes femeninos de nuestro novelista: Amparo —la novia de Samar sacrificada en *Siete domingos rojos*—, Milagritos y Valentina. [...], el tema presente en estas tres encarnaciones de lo femenino en la imaginación de un Sender que atraviesa por entonces la treintena, consiste en lo que pudiéramos llamar "mito de la inocencia perdida"».

³⁸² José M^a Jover, *Historia, biografía y novela en el primer Sender*, Madrid, Castalia, 2002, pág. 115: «La representación ginecomórfica de la Revolución era una tradición ya establecida en la literatura y en el arte occidentales [...]. Sabemos que Sender se atuvo a esta tradición, [...], al simbolizar en la joven Star la revolución anarcosindicalista en su versión urbana». Sender tejera esta «simbiosis entre revolución y feminidad» en el personaje de Milagritos.

Sender hace que su discurso esté centrado en cuestiones de índole antropológica que moldean la vertiente moral de su narrativa. Desde esta perspectiva, Lucía es la expresión de las pasiones primarias. El reconocimiento de la «hombría» significa la renovación moral de la sociedad. Una renovación que será real cuando el individuo logre armonizar su instinto natural con los principios sociales.

El novelista aragonés no se olvidaría de la protagonista de *El vado*. Encuentro cierta similitud entre Lucía y la princesa María, dejando a un lado el matiz de la culpa. La protagonista de *Bizancio* también pierde al hombre amado (Roger de Flor) y asiste a un proceso de revelación de la «hombría», al contrario que Lucía, de forma consciente: «Comienzo a darme cuenta de que no hay nada mejor que una mujer. O un hombre. Quiero decir, a secas y sin títulos»³⁸³. La gente que rodea a la princesa piensa que está loca y que se mueve como un fantasma. Poco después, leemos un monólogo interior de María, donde imagina su propia transformación (hibridación). Un fragmento semejante al que refiere la transfiguración de Lucía:

Yo no soy ahora un ser humano. Soy como esos insectos que fueron antes otra cosa, gusano o larva, y que del día a la noche cambian. Me siento después de la muerte de Roger como si tuviera tres pares de patas y las alas mojadas. Quizá la gente no ama a los bichos de alas mojadas así como yo³⁸⁴.

En el contexto de guerras, traiciones, venganzas y sangre que enmarca *Bizancio*, Sender vuelve a plantear el amor como fuerza de destrucción y como «un don divino por el cual queremos regresar a un lugar inaccesible que conocimos un día muy lejano»³⁸⁵. La gran diferencia entre ambos personajes es el halo mágico que envuelve a María. Si bien el autor reflexiona sobre la vida y la muerte mediante la dolorosa experiencia de las dos. Por tanto, veo que varios atributos de Lucía son un precedente en la configuración de la princesa María.

³⁸³ Ramón J. Sender, *Bizancio*, Barcelona, Círculo de lectores, 1974, pág. 232

³⁸⁴ Ibid., pág. 238.

³⁸⁵ Ibid., pág. 242.

En ningún momento el escritor juzga a la protagonista de *El vado*. Destaca su neutralidad en cuanto al acto de traición. Sin duda, Lucía es culpable, fue el verdugo de su cuñado. Pero desde ese instante pasa a ser también víctima de sus actos. El azar o la casualidad ha desempeñado un papel en ello. Puesto que de no haber escuchado a su hermana decir en sueños el lugar del escondite de su marido, Lucía no habría podido traicionarlo. Viene aquí a propósito citar a Julia Uceda. En diversas ocasiones ha defendido la tesis de que Sender era un escritor de esencias. Entendiendo por esencia la «manifestación de los fenómenos del espíritu», que el autor pone en combinación con la «exaltación de la voluntad»³⁸⁶:

esa esencialidad consiste en un equilibrio entre el espíritu y la voluntad, organizada ésta mediante el ejercicio razonable de la libertad a que cada uno tiene derecho. En este sentido, los personajes más relevantes de la obra senderiana son víctimas, unas veces del destino, otras de los demás hombres, [...]; frecuentemente son víctimas de su sentido de culpabilidad y, en todo caso, los más complejos se sienten víctimas del hecho mismo de haber nacido. Al fondo de todas estas circunstancias, están los tres rayos jupiterinos: el azar, el destino y la providencia³⁸⁷.

El proceso de introspección del personaje que realiza Sender tiene un gran valor. Puesto que se embarca en la tarea de indagar en la incapacidad del hombre para comunicarse con los demás. Para Lucía es imposible verbalizar su angustia y su culpa. Los breves fragmentos en los cuales el viento se lleva sus palabras y sólo transmite frases entrecortadas e incomprensibles son la manifestación de la incomunicación del personaje con su hermana. Observamos que hay unidad en los mecanismos lingüísticos, literarios y antropológicos del relato, que giran alrededor de Lucía para dar profundidad al personaje. En un ambiente sombrío y opresivo, la protagonista encuentra un lugar de refugio, el río, donde liberarse de su tortura interior y de la presión

³⁸⁶ Julia Uceda, "Realismo y esencias en Ramón J. Sender", en J.-C. Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In Memoriam*, op. cit., pág. 114.

³⁸⁷ Julia Uceda, "Criaturas senderianas (Variaciones sobre una obra abierta)", art. cit., pág. 190.

exterior. La novela arranca con una acción de la vida corriente —ir a lavar al río— y desde ahí, el autor hace que vaya cobrando fuerza el elemento psicológico. Una introspección que gravita en torno a la disyuntiva del personaje entre confesar o callar. Esto conduce a reflexiones de tipo existencial. Nuestro autor trata de hacer ver que lo irracional, lo instintivo tiene más importancia en la vida del hombre de lo que parece.

Una vez más constatamos que las creaciones senderianas son realistas y están salpicadas con figuraciones alucinatorias. Recordemos la aparición de la bruja en *El lugar de un hombre*, y la conversación de Pepe Garcés con los tres fantasmas del castillo en *Crónica del alba*. También la conversión de una camisa en una imagen estremecedora del hombre amado —su fantasma—, el persistente sonido del «cimbal»³⁸⁸, junto con el sueño de Lucía en *El vado* son algunas de las muchas secuencias circunscritas en este apartado. Este asunto ha generado varias tesis entre los estudiosos senderianos sobre lo que nuestro autor entendía por "realismo" y cómo lo trasladaba a su producción literaria.

En primer lugar, debemos trazar el criterio que manejaba Ramón J. Sender. A la pregunta de Peñuelas, «¿qué es el realismo para ti?», el novelista respondía lo siguiente: «Es simplemente la manera de usar de la realidad como un pequeño instrumento que nos permite dar el salto en el vacío y despertar o sugerir en el lector cosas que no había percibido antes»³⁸⁹. Ahora bien, esto plantea una segunda cuestión. ¿Cómo da el salto en el vacío un escritor para quien la realidad es engañosa? Pues nuestro autor pensaba que «la realidad está llena de falsedades que hay que saber calibrar y evitar o bien... vigorizar hasta hacerlas verosímiles. Esa es toda la tarea nuestra: hacer verosímil la realidad»³⁹⁰. De modo que la verosimilitud es clave en su estrategia narrativa. Verosimilitud que se traduce en captar los dobles y triples fondos de la

³⁸⁸ Julia Uceda, "Realismo y esencias en Ramón J. Sender", art. cit., págs. 115-116, llegó a la conclusión de que tales pasajes no son, como algún estudioso ha sostenido, legado del surrealismo. En su opinión, «se trata de un método para conseguir líricamente la verosimilitud de realidades que la conciencia no puede admitir». Por ello, piensa que el autor «suele utilizar cosas menudas —a veces objetos, colores, movimientos, observaciones inesperadas—, y sin importancia aparente, pero que al fin contienen la clave de una realidad esencial». En este análisis encaja la reiteración del viento haciendo sonar el cimbal y la imagen del cementerio.

³⁸⁹ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 234.

³⁹⁰ *Ibid.*, pág. 107.

realidad, en indagar todo aquello que escape a la razón. Localizar los recursos que inquietan o conmueven al lector, que despiertan su interés. Sender era, en definitiva, un buen conocedor del oficio de escribir y así lo ilustra el conjunto de su producción literaria.

Francisco Carrasquer ha calificado repetidamente el estilo de nuestro autor con el rótulo de «realismo mágico»³⁹¹, o bien de «superrealista»³⁹². Desde su punto de vista, la materia "mágica" o irracional que engrosa las páginas de la obra de Ramón J. Sender sería un recurso estilístico íntimamente ligado —y complementario— a su carácter de «autor esencialista». El investigador senderiano engloba el primitivismo, el instinto, lo onírico bajo el mencionado calificativo:

lo mágico desde Lévy-Bruhl hasta Sartre, pasando por Frazer, Jung, Piaget y Eliade, entre otros, es, para los efectos estilísticos en Sender, como el recurso de los ganglios para su antropológica epistemología: el descenso a los infiernos del animismo prelógico y el primitivismo prerracional a fin de alimentar, [...], la razón y la lógica de que se saturara un día³⁹³.

Por consiguiente, el mundo de la infancia, de la locura y del sueño serían los tres máximos exponentes de ese hipotético realismo mágico. Con frecuencia, el novelista se vale de brujas, duendes, fantasmas, de creencias ancestrales y de ensoñaciones. Pues le ofrecen la posibilidad de elaborar una enorme cantidad de efectos líricos, o dramáticos con los cuales es capaz de dar mayor relieve a sus narraciones. Resulta interesante comentar el "Prólogo" escrito por nuestro autor al libro de Carrasquer —*Imán y la novela histórica de Ramón J. Sender*—³⁹⁴. Este texto nos permite conocer su opinión sobre este asunto. En líneas generales, Sender estima que el supuesto carácter "mágico"

³⁹¹ Francisco Carrasquer, *Imán y la novela histórica de Ramón J. Sender. Primera incursión en el «realismo mágico» senderiano*, con prólogo de Ramón J. Sender, London, Tamesis Books Limited, 1970.

³⁹² Francisco Carrasquer, *La integral de ambos mundos: Sender*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias, 1994, pág. 15.

³⁹³ Ibid., pág. 14.

³⁹⁴ "Prólogo de Sender" a F. Carrasquer, *Imán y la novela histórica de Ramón J. Sender*, op. cit., págs. IX-XIII.

de su obra es, en realidad, una tendencia que busca «emociones intelectuales» con el propósito de sugerir al lector aquello que es imposible de formular. Tal proceso nace de la capacidad de la «memoria selectiva» y conforma una dimensión lírica en su narrativa: «la famosa magia consiste en la ordenación de esos recuerdos de una manera que, sin llegar a ser incongruente para la razón, sea ofensiva para el orden interior convencional y establecido»³⁹⁵.

Jean-Pierre Ressot ha sido muy crítico con la etiqueta «realismo mágico», ya que piensa «que en rigor no explica nada»³⁹⁶. Interpreta que, para nuestro autor, la realidad es el «punto de partida para un trabajo de *transformación* y de *creación* que dejaría muy atrás la llamada realidad»³⁹⁷. Apoyándose en la autonomía de la literatura frente a la realidad, Ressot explica que realizar formulaciones teóricas sobre el realismo, en general y en el caso concreto de Sender, plantea una serie de problemas. Nuestro autor combina «elementos preexistentes en nuestra representación del mundo»³⁹⁸. Como resultado obtiene una deformación de la realidad que le facilita crear determinadas formas estéticas que rebasan los límites de lo que habitualmente se considera normal. Creaciones estéticas que «están hechas para darle un sentido, moral o filosófico, a esa misma realidad»³⁹⁹. Con todo, lo «monstruoso» en la obra senderiana «no es realista, pero sí puede ser verosímil si sabemos detectar la significación simbólica que hay detrás de cada monstruosidad»⁴⁰⁰. Por tanto, Ressot conviene que es más coherente hablar, en el terreno artístico, de «verosimilitud». A todo ello, se sumaría una noción clave en el pensamiento del novelista: «Un artista que cultiva *lo incongruente* no puede ser al mismo

³⁹⁵ Ibid., pág. XI.

³⁹⁶ Jean-Pierre Ressot, *Apología de lo monstruoso*, op. cit., pág. 451.

³⁹⁷ Ibid., págs. 447-448.

³⁹⁸ Ibid., pág. 466.

³⁹⁹ Ibid., pág. 468.

⁴⁰⁰ Ibid., págs. 466. Además de Ressot y de Julia Uceda, Jorge M. Ayala, *Pensadores aragoneses. Historia de las ideas filosóficas en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico; Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses; Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2001, pág. 549, coincide en que este término es más apropiado: «la "mágica irrealidad" a la que con frecuencia se refieren los estudiosos de Sender, [...] es fruto de su sensibilidad para la poesía, para trasponer creadoramente las situaciones patéticas, dramáticas o trágicas a un estado de verosimilitud y de ilimitadas sugerencias».

tiempo llanamente realista. La incongruencia del mundo senderiano impide que se le enjuicie en términos de realismo»⁴⁰¹.

Esta somera revisión de los análisis llevados a cabo por Carrasquer y por Ressot, nos permite señalar que siguen parámetros aparentemente divergentes. Sin embargo, sus estudios críticos confluyen en una misma idea, según la cual, nuestro autor buscaba sacudir la conciencia de los lectores. Persuadirles para que vieran el mundo desde otro ángulo, alejándoles de lo racional o convencional.

Hemos diferenciado dos niveles narrativos en *El vado*. En uno de ellos, observamos a una mujer atormentada por el peso de la culpa, incapacitada para la comunicación con los demás; una mujer cuya identidad ha sido destruida. En otro nivel, el autor presenta la naturaleza del amor solidario —la «hombría»— como preludio a la reconstrucción individual y social. Sender fija su mirada en la memoria íntima dentro de la desolación colectiva. Como fondo surge el paisaje dolorido de aquella incipiente posguerra, de angustia, de soledad y de muerte. Con esta fábula, el escritor reflexiona sobre verdugos y víctimas llegando a la conclusión de que, a menudo, la línea que los separa se difumina. Además, a partir de la lectura de esta breve novela podemos inferir que la culpabilidad es un rasgo existencial del ser humano. Todos los españoles fueron culpables de lo sucedido durante el período 1936-1939, desde la persona que cometió el acto más irracional hasta quien actuó de manera calculada. El novelista hace hincapié en la tragedia y sufrimientos que acarreo la división de un pueblo por causa de la guerra. El hecho de recordar puede ser terriblemente angustioso. Aun así, es preciso hacer uso de la memoria. Las traiciones, los crímenes, la destrucción de un país no puede caer en el olvido, o en el silencio. El hombre —y la sociedad— que quiera reencontrarse a sí mismo y vivir con dignidad nunca debería olvidar el pasado. Ese anónimo campesino, fusilado «por los del Gobierno», revela el heroísmo del pueblo español, testimoniado siempre en los momentos más críticos de la Historia. Un pueblo al que Sender dará cuerpo y voz en la figura de Paco, el del Molino.

⁴⁰¹ Jean-Pierre Ressot, *Apología de lo monstruoso*, op. cit., pág. 461, la cursiva es mía.

RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL

Mosén Millán era el título de la novela en su primera edición (México D. F., 1953), publicada en la colección «Aquelarre». Colección que dirigía el también escritor aragonés José Ramón Arana⁴⁰². La obra, que fue escrita en una semana, se gestó en Albuquerque, en 1952, como parte de un proyecto inconcluso: «una colección de *short-stories* que planeaban publicar los profesores Mulvihill y Sánchez de Madison (Wisconsin), en el que se incluirían también sendos cuentos de Unamuno y de Pérez de Ayala»⁴⁰³. Así lo expuso Julia Uceda en su prólogo —"Consideraciones para una estilística de las obras de Ramón J. Sender"— a la edición de la obra en 1968. Edición cuyo colofón era el texto "Ramón J. Sender, cronista y soñador de una nueva España", del hispanista Mair José Bernardete⁴⁰⁴.

A partir de la publicación de una edición bilingüe (español/inglés) por la editorial Las Américas (Nueva York, 1960), el relato tomó el título definitivo de *Réquiem por un campesino español* (*Requiem for a Spanish Peasant*). Más acertado este último, en mi opinión, porque alude a los dos protagonistas: la Iglesia y el pueblo, encarnados en los personajes del sacerdote y de Paco, el del Molino.

Esta variación ha suscitado todo tipo de interpretaciones y críticas. Unas favorables y otras contrarias. Para Emiliano Luna, el título «segundo y definitivo es más atrayente sin duda, por su carga política. Añádase a lo anterior el uso restringido del término *mosén* y se comprenderá que no se equivocaba Sender procediendo a la sustitución»⁴⁰⁵. En cambio, José-Carlos Mainer estima que este cambio resulta «mucho menos afortunado», que el realizado con *El lugar del hombre*, pues, esta vez, «el pretencioso título de 1960 engola excesivamente lo que se dijo con tanta sencillez al llamar *Mosén Millán* a la novela corta de

⁴⁰² Gemma Mañá y Luis A. Esteve, *Guía de lectura. Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pág. 31.

⁴⁰³ Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, comentado por Francisco Carrasquer, Barcelona, Destino, 2003, pág. XLIV. Citaré por esta edición.

⁴⁰⁴ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 58. El texto del profesor Bernardete había servido de prefacio a la edición bilingüe de Las Américas, Nueva York, 1960.

⁴⁰⁵ Emiliano Luna Martín, "La memoria de mosén Millán. Análisis del tiempo histórico en el *Réquiem...*, de Ramón J. Sender", *Revista de Literatura*, núm. 95, 1986, pág. 129.

1953»⁴⁰⁶. El nuevo título —continúa José-Carlos Mainer— tiene repercusiones considerables:

un cambio de óptica nada fiel al contenido: lo que significaba en 1953 llamar la atención sobre una conciencia vacilante y culpable, escindida entre la lealtad y la traición, entre el pasado idílico y un presente incómodo, se trocaba ahora en el título esperable de una típica novela *de* la guerra civil⁴⁰⁷.

Patricia McDermott se aventuró a explicar el nuevo título —«del nombre del cura al anónimo campesino»— mediante un breve, pero esencial, pasaje de *La noche de las cien cabezas*⁴⁰⁸. Aquel fragmento, al que ya aludimos, donde se erige un dolmen como manifestación de fe en el hombre anónimo. O, lo que es lo mismo, como símbolo de la «hombría». McDermott transcribe dicho fragmento, en el cual hay dos frases que el autor puso oportunamente en boca de «alguien», y que resultan ser la clave para la comprensión global de la novela de 1934: «—El hombre no muere nunca [...]. Vive diluido en los demás hombres». Volvemos a encontrar esta idea en el *Réquiem* pues, según ha expuesto la investigadora, estaría implícita en la transmisión del romance (creación anónima y colectiva como el «dolmen») que cuenta la muerte de Paco. Un hombre que vivirá eternamente en la memoria colectiva.

Otra hipótesis es la sostenida por Ángel Iglesias Ovejero. Entiende que la narración se organiza en dos acciones, de manera que cada personaje viene a ser el héroe de una de ellas:

Paco lo es de la remota y Mosén Millán, de la que se supone simultánea de la enunciación. Esto explica, de paso, las dudas del autor en cuanto al título. Seguramente pensó primero en el héroe dramático, *Mosén Millán*, y después en

⁴⁰⁶ J.-C. Mainer, "El territorio de la infancia y las fuentes de la autobiografía senderiana", art. cit., pág. 152. También cree que Sender se vio influido por el título de Faulkner *Requiem for a Nun* (1951).

⁴⁰⁷ Ibid., págs. 152-153.

⁴⁰⁸ Patricia McDermott, "Cómo se hace una novela... relativamente. El arte de narrar en *Réquiem por un campesino español* y *Los cinco libros de Ariadna*", en J.-C. Mainer, J. Delgado, J. M^a Enguita (eds.), *Los pasos del solitario*, op. cit., pág. 55 y nota 27.

el épico, *un campesino español*, para llegar a una formulación que los implica a ambos⁴⁰⁹.

Más sencilla fue la explicación que sostuvo Sender. En carta a Francisco Carrasquer, fechada en Los Ángeles el 12 de octubre de 1967, le decía: «Mosén Millán y *Réquiem* son exactamente lo mismo. Se le cambió el título al hacer la edición inglesa porque en inglés eso de Mosén Millán no suena a nada»⁴¹⁰. Razón plausible si tenemos en cuenta que eso mismo había motivado, un año antes, el cambio de título de *Bizancio*, en su edición inglesa, por *Her byzantine highness*⁴¹¹. Por tanto, el origen del segundo título fue extratextual. Prueba de ello es que volvería al primitivo *Mosén Millán* «en la edición de Robert M. Ducan, Boston, D. C. Heath and Company, 1964»⁴¹². Si bien las sucesivas ediciones del relato mantendrán el definitivo *Réquiem por un campesino español*. Quizá porque, una vez que modificó el título de la obra, el escritor de Chalamera creyó más apropiada la carga semántica que aludía a los dos protagonistas. Según declaró el autor, mosén Millán «[e]s la inercia de la historia y el peso de esa inercia», mientras que Paco «es una víctima como individuo»⁴¹³.

Ciertamente, la obra narra la tragedia de un individuo, aun cuando dicha tragedia sea reconocible como la de un pueblo: el español. Pero, con todo, el sintagma "un campesino español" tiene la misma connotación que tenía el sintagma "un hombre" en el título *El lugar de un hombre*. Ello porque Sender pretende designar, de ese modo, a cada uno de los hombres y mujeres del

⁴⁰⁹ Ángel Iglesias Ovejero, "Estructuras mítico-narrativas de *Réquiem por un campesino español*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (ALEC), núm. 7/2, 1982, pág. 220. De la misma opinión son Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 38: «Cada plano [temporal] presenta un personaje central: próximo, el cura; remoto, Paco. Antihéroe el uno, héroe el otro. Según enfoquemos la obra, tendremos explicado cada uno de los títulos».

⁴¹⁰ "Cartas", en F. Carrasquer, "Cuestionario", citado, pág. 190.

⁴¹¹ Carta de Sender a Maurín, 8 de marzo de 1959, en F. Caudet, *Correspondencia Ramón J. Sender-Joaquín Maurín*, op. cit., pág. 379: «Ahora está *Bizancio* sometida a la consideración de los editores en Inglaterra. Como es un título anodino en inglés le he puesto el llamativo y atrayente de *Her byzantine highness*. Como el carácter principal es la mujer (viuda) de Roger de Flor la cosa está justificada».

⁴¹² F. Carrasquer, introducción a Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., págs. XLIII-XLIV.

⁴¹³ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 131.

pueblo español. A la vez, el título definitivo hace hincapié en lo que el autor quería reflejar en el texto: «el esquema de toda la guerra civil nuestra, donde unas gentes que se consideraban revolucionarias lo único que hicieron fue defender los derechos feudales de una tradición ya periclitada en el resto del mundo»⁴¹⁴.

Es bien sabido que *Réquiem por un campesino español* es una de las novelas más estudiadas y elogiadas por los investigadores senderianos. No en vano aún, a modo de compendio, varias de las características específicas de la obra de nuestro autor: un espacio que es síntesis poética y cultural de su Aragón natal (*El lugar de un hombre, Crónica del alba*). Un contenido sociopolítico que remite al lector a una época anterior a la guerra civil (*Imán, Viaje a la aldea del crimen, El lugar de un hombre, El verdugo afable*). Además, plantea el problema moral inherente al conflicto bélico (*Crónica del alba, El rey y la reina*). También es reseñable el hecho de que los dos protagonistas de esta novela corta sean prototipos del personaje víctima tan prodigado en la narrativa del escritor. Aunque Paco, el del Molino, no es un marginado, como lo eran Sabino y Viance, participa del sentido victimario de éstos. Sin olvidar que el sentimiento de culpa es un motivo que vincula a mosén Millán con otros personajes (Lucía y Ramiro Vallemediano), por medio de los cuales Sender desvela la incertidumbre y fragilidad del ser humano. A menudo, culpabilidad e inocencia, víctima y verdugo, son binomios inextricables en su narrativa. En el caso de Paco, representa, junto a José Garcés, a las víctimas de la guerra civil. Con ellos, el novelista aragonés reconstruye dos perfiles de los vencidos, de aquellos que murieron sin renunciar a sus ideales. Uno, ejecutado. El otro, destruido y abandonado en un campo de concentración. Por último, cabe apuntar que la lectura del texto que nos ocupa deja ver el «compromiso humanista» con el cual Ramón J. Sender envuelve casi la totalidad de su producción literaria.

Quiere esto decir que en el *Réquiem* converge buena parte del ideario del autor de los años treinta y del exilio. En este sentido, José Domingo Dueñas

⁴¹⁴ Ibid., pág. 131.

hizo notar que en esta novela todavía prevalece «el factor histórico como explicación de los comportamientos individuales o colectivos»⁴¹⁵, factor que perviviría «normalmente muy relegado» en escritos posteriores. Por otra parte, Carlos Serrano llegó a la conclusión de que esta obra supone el final de un ciclo literario y personal, es «la culminación de una línea de literatura militante mantenida por su autor durante casi veinte años, a la par que una ya irremediable despedida a esas adhesiones anteriores»⁴¹⁶. De acuerdo con esta apreciación, Carlos Serrano articula su tesis sobre la base de tres criterios —que iremos desgranando a medida que vayan surgiendo en nuestro estudio—. Primero, el referente temporal interno de la novela oscila entre la historicidad y la mitificación. Segundo, el escritor elude abordar la guerra civil como hecho político y social por cuanto presenta el conflicto desde un ángulo moral. Tercero, el héroe no es un militante revolucionario, pues actúa «por caridad o justicia, no por adscripción a una ideología política o a un credo revolucionario»⁴¹⁷. Son tres aspectos que ya estaban en la narrativa de Sender, pero que ahora se encuentran más acentuados. La disposición temporal del *Réquiem* tiende, según explica Serrano y veremos más adelante, hacia el mito en detrimento de la Historia. En consecuencia, la materia histórica queda subordinada al planteamiento ético —moldeado por criterios de índole antropológica— que el escritor pretende plasmar en su obra. Por ello, Carlos Serrano ha interpretado que el relato «tiene más de parábola que de crónica histórica»⁴¹⁸ y, por consiguiente, representa la liquidación de una tendencia «militante de denuncia» al uso senderiano de los años treinta.

En todo caso, esta circunstancia no significa que Sender ya no persiga cambiar el mundo —como apunta Serrano—, sino que ha empleado otra estrategia narrativa. Esta nueva estrategia había sido apuntalada por el autor en *El lugar de un hombre* y llegará a su cima con la escritura de *Réquiem por un*

⁴¹⁵ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 337.

⁴¹⁶ Carlos Serrano, "Réquiem por un campesino español o el adiós a la historia de Ramón J. Sender", *Revista Hispánica Moderna*, núm. 2, 1989, pág. 149.

⁴¹⁷ Ibid., pág. 147.

⁴¹⁸ Ibid., pág. 148.

campesino español. Ciertamente que ha reducido al mínimo lo que concierne a la crónica. Pero no lo es menos que sea posible extraer del relato un mensaje social. El novelista no persigue el modelo utópico revolucionario. En cambio, la obra obedece de forma manifiesta al empeño de legitimar la Segunda República española. El autor está denunciando la represión ejercida sobre un modelo social que comenzaba a forjarse, cuyos ejes fundamentales eran la justicia, la dignidad y la libertad. Valores morales por los que abogaba antes de su exilio y que continuará defendiendo en sus escritos de posguerra. En definitiva, lo que se está demandando en el relato es la democracia en una España aislada y atemorizada por la dictadura.

Ahora bien, si por algo se había caracterizado su obra artística era porque se nutría de la actualidad española. Pero desde 1939 el escritor está obligado a recurrir al pasado. Por tanto, en la medida que la revisión de la vida social y política del primer tercio del siglo XX, es un tema que se agota en su obra novelística, estoy de acuerdo con Carlos Serrano en que el *Réquiem* es el final de un ciclo artístico. Esa inmediatez de la vida española, que forzosamente habría de desaparecer de su obra, deja paso a otra vía artística: la del mito. Así, al comentar cuáles eran los aspectos capitales de su narrativa, el escritor maduro proporcionaría una de las claves de la génesis de su obra:

Mis novelas no han sido nunca del todo realistas. [...] Lo mío no es objetivo. Es lo que podríamos llamar «entitativo», de donde nace el mito. Alguna clase de mito de esos que gobiernan el mundo. Los míos no pretenden gobernarlo, sino inquietarlo, agitarlo, hacerle pensar. ¿Qué más puede ambicionar un escritor?⁴¹⁹

Perturbar al lector es su objetivo. Y su consecución es un arte social y humano. En lo sustancial, esa sosegada revelación sobre lo que ambicionaba como escritor viene a expresar lo mismo que la declaración de intenciones que hizo Sender a los veintinueve años: «Quiero hacer un arte y un "pensamiento joven" revolucionarios que por su calidad llegue a todos y satisfaga y convenza,

⁴¹⁹ Baltasar Porcel, *Personajes excitantes*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978, pág. 233. Recuérdese, además, que establecía una «interdependencia de doble corriente» entre «lo mítico y la realidad», en Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 241.

sin "enseñar la oreja" del sectarismo»⁴²⁰. Como es lógico, el ímpetu de juventud ha desaparecido. También todo lo relacionado con estrategias políticas. Pero su actitud ante el arte y la vida es análoga en ambas circunstancias. Al leer el *Réquiem* reconocemos al autor que en *Imán* abogaba por el pacifismo y por la dignidad del pueblo español tras el Desastre de Annual. En una y otra novela, advertimos una riqueza artística que en ningún momento deja traslucir que la obra literaria esté subordinada a lo propagandístico o ideológico. El despliegue técnico y visual está equilibrado con la inserción de diálogos y la sencillez del lenguaje, o con el modo directo y depurado en que narra el autor. Ello permite que nos demos cuenta de cómo entendía Sender, en realidad, la denominada «literatura social», o arte comprometido. Compromiso que, en el plano teórico, iría evolucionando desde el temprano ensayo titulado "Diatriba del arte puro" (junio de 1930, *Mañana. Revista obrera*), donde nuestro autor abogaba por el arte social: «Pero en vez de llegar a este punto mediante la escueta división de la sociedad en clases, [...], Sender disponía el arte al servicio de lo humano, en general, e identificaba después lo "humano" con lo "social" o colectivo y lo "social" con el obrerismo»⁴²¹. Finalmente, formularía su teoría de la «hombría» en "El novelista y las masas". Teoría remodelada en el "Prólogo" a *Los cinco libros de Ariadna* —textos sobre los que no es preciso volver—.

De acuerdo con esa renovada narrativa propensa al mito que caracteriza buena parte de la obra senderiana, es obligado citar la interpretación que la hispanista Patricia McDermott hizo sobre *Réquiem por un campesino español*: «es un cantar a la inversa la leyenda de la historia de la España de los vencedores para vindicar la intrahistoria de la España de los vencidos»⁴²². Ramón J. Sender habría llevado a cabo un doble proceso creativo por medio de

⁴²⁰ Carta de Sender reproducida en *Solidaridad Obrera* (4 de diciembre de 1930), citado por J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 177.

⁴²¹ Ibid., pág. 223.

⁴²² Patricia McDermott, "*Réquiem por un campesino español*: summa narrativa de Ramón J. Sender", en J. C. Ara Torralba y F. G. Encabo (eds.), *El lugar de Sender*, op. cit., pág. 379. La particular división senderiana entre España castrense y España colonial toma cuerpo en los caciques y el cura, protagonistas de una «nueva cruzada». Mientras que Paco sería el portador de los valores de la España colonial: «una España ilustrada que pudo ser —Cabarrús y Goya— y un cristianismo primitivo que opta por los pobres —san Francisco de Asís— en oposición a los valores nacional-católicos del caudillismo triunfante».

las memorias de mosén Millán y del romance. Según explica McDermott, crea y destruye los mitos nacionales. De un lado, sacraliza «los valores naturales del héroe laico (el revolucionario como figura de Cristo)»; y, de otro, desacraliza «los valores teológicos del antihéroe sacerdotal (la Iglesia como el Anti-Cristo)»⁴²³.

Nuestro análisis va a consistir en constatar la singularidad de esta obra, a la vez que subrayamos las semejanzas con otras novelas (*El vado* y *El lugar de un hombre*), y con el reportaje literario que narra la tragedia de Casas Viejas. La experiencia del autor en el frente pudo inspirar varias secuencias del *Réquiem*. Existe una sutil coincidencia entre lo narrado en el capítulo IX de *Contraataque* —libro testimonial y, en palabras de Dueñas Lorente, «verdadero reportaje de la contienda»⁴²⁴— y la novela de 1953. Además, tendremos ocasión de comprobar cómo el novelista hace acopio de buena parte de las ideas políticas y morales que estaban diseminadas en sus colaboraciones periodísticas de los años treinta. Haremos especial hincapié en el plano antropológico. Una materia narrativa que está íntimamente ligada a la dimensión social del texto. Para terminar con la figura de mosén Millán, señalando los posibles vínculos y diferencias con otros curas senderianos y con sacerdotes de la narrativa española del siglo XX.

La novela presenta a mosén Millán en el momento previo a la celebración de una misa de "réquiem" en memoria de Paco, asesinado un año antes. El sacerdote fue la persona que delató el escondite de Paco y fue quien le entregó a sus asesinos. Ahora desea expiar su culpa celebrando esa misa en el aniversario de la muerte de quien fuera su amigo. Mosén Millán piensa ser respaldado por la asistencia de la familia de la víctima y de sus amigos —casi todo el pueblo—. Sin embargo, serán los tres hombres más poderosos de la aldea —los "victimarios"— quienes asistan a la misa.

⁴²³ Ibid., pág. 380.

⁴²⁴ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 370. El novelista destina ese capítulo de *Contraataque* al relato de un viaje que hizo en 1936 a varias localidades de la provincia de Córdoba —Adamuz, Villafranca, Montoro, El Carpio—, en compañía de varios miembros de «Cultura Popular». Organización encargada de llevar bibliotecas ambulantes al frente, entre otras ocupaciones. En estas localidades, los campesinos habían experimentado la brutal represión de los fascistas.

Durante la espera en la sacristía, el cura va recordando determinados hechos de la vida de Paco y su violenta muerte. El narrador dice que la imaginación de mosén Millán «vagaba» por la aldea. Y su imaginación le lleva al día del bautizo de la víctima. Los recuerdos son tan vivos que incluso tiene percepciones sensitivas: «Veintiséis años después se acordaba de aquellas perdices, y en ayunas, antes de la misa, percibía los olores de ajo, vinagrillo y aceite de oliva» (pág. 16). Tales recuerdos se dividen en dos grupos. Unos refieren hechos vinculados a la liturgia católica, o a la administración de los sacramentos: bautizo, Semana Santa, penitencia, matrimonio, extremaunción, etc. Otros están ligados al contexto político-histórico español del primer tercio del siglo XX: "bienes de señorío", caída de la monarquía, elecciones municipales, proclamación de la Segunda República y sublevación militar. Esta larga analepsis es interrumpida por las entradas y salidas del monaguillo; por la llegada de los caciques, don Valeriano y don Gumersindo, y del señor Cástulo Pérez. Finalmente, la irrupción del potro de Paco en la iglesia devuelve al cura al presente.

Marcelino C. Peñuelas comentó la disposición estructural de la novela que sería, según su planteamiento, circular. Tendría un centro estático, inmóvil —el sacerdote— desde el cual se abrirían «círculos, más o menos concéntricos». Estos círculos «van abarcando las diversas facetas de la vida de Paco, al mismo tiempo que desarrollan estampas de la vida de la aldea; para volver, una y otra vez, al centro, a Mosén Millán»⁴²⁵. Los saltos temporales, por tanto, estarían integrados de forma coherente y unitaria en la acción principal. Abundando en este aspecto del texto, José Luis Negre Carasol indicó que la ocupación del monaguillo un año atrás —presencia, al menos, tres fusilamientos—, supone «el cierre de una estructura circular»⁴²⁶. Ello porque su experiencia, como auxiliar del sacerdote, es paralela a la del pequeño Paco. Ambos acompañan a mosén Millán a dar la extremaunción a un hombre. En el caso del monaguillo —aunque es un personaje secundario, tiene una función importante—, como

⁴²⁵ Marcelino C. Peñuelas, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 144.

⁴²⁶ José Luis Negre Carasol, "El componente religioso en *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender", *Argensola*, núm. 99, 1985, pág. 118.

antes había ocurrido con Paco en las cuevas, se deja «abierta la posible toma de conciencia [...] ante la ejecución de los campesinos»⁴²⁷.

El cura no saldrá de la sacristía hasta la celebración de la misa —instante en que se cierra el relato—. Sin embargo, la narración transmite una sensación dinámica: «Debido al continuo ir y venir en el tiempo», que produce un efecto de movimiento, y «acentúa la impresión de transcurso del tiempo»⁴²⁸. Ese dinamismo también se consigue con las idas y venidas del monaguillo. Cada vez que el monaguillo entra en la sacristía recita nuevos versos del romance que el pueblo compuso en memoria de Paco, convirtiéndole en héroe popular. Al mismo tiempo va informando al sacerdote de lo que ocurre en el exterior. Más bien le comunica que ningún campesino ha entrado en la iglesia. Esto será así hasta el final de la novela, cuando traiga la noticia de la inquietante aparición del potro entre los bancos de la iglesia. En definitiva, la alternancia de coordenadas espaciales y temporales contribuye a diluir el núcleo estático del relato.

Nuevamente Ramón J. Sender ha usado la técnica de «reducción temporal retrospectiva». De forma que el tiempo presente apenas llega a la media hora, y el pasado se extiende hasta recorrer toda la vida de Paco. La rememoración del sacerdote sigue un orden cronológico, a modo de examen de conciencia. Según Darío Villanueva, un narrador omnisciente —«a medio camino entre la [omnisciencia] selectiva y la neutral»⁴²⁹— potencia las «enormes posibilidades simbólicas, de trascendencia colectiva», que de otro modo habría sido «lastrada por un conflicto personal, psicológico»⁴³⁰. En parte, así es. Puesto que son otros los elementos textuales que favorecen el valor simbólico de la novela: el romance, el potro; y las analogías entre Paco y la figura de Cristo, y mosén Millán y Judas, por ejemplo. Aunque *El vado* también presenta una omnisciencia entre selectiva y neutral, el proceso psicológico difumina —sin

⁴²⁷ Ibid., pág. 123.

⁴²⁸ José Luis Negre Carasol, "Analepsis en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender", *Argensola*, núm. 95, 1983, pág. 63.

⁴²⁹ Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994, pág. 334.

⁴³⁰ Ibid., pág. 335.

llegar a eliminarlo— el valor colectivo de la historia narrada, ya que carece de esos otros elementos.

En lo referente al tiempo interno de la novela, Gemma Mañá y Luis A. Esteve consideraron otra opción interpretativa, según la cual el texto contendría tres planos temporales. El primero de ellos correspondería al presente implícito del narrador. Por consiguiente, todo el relato constituye el pasado que, a su vez, se divide en los dos planos principales: un pasado «próximo» (el que refiere la espera del cura en la sacristía) y un pasado «remoto» (la evocación de la vida de Paco). El romance sería, desde esta perspectiva, un elemento de enlace que, al ser recitado por el monaguillo, «marca la transición de un plano a otro»⁴³¹. Además, Mañá y Esteve inciden en la sencillez de la novela, a pesar de su complejidad estructural. La obra consta de cuatro puntos de vista, combinados por el autor con gran acierto: el del narrador (objetivo), el de mosén Millán (omnisciente), el del monaguillo —fue testigo de la muerte de Paco— y el del romance —«tercera persona cronística»⁴³²—.

El tiempo o marco histórico de la novela es bastante preciso. La misa de réquiem se celebra en 1937, ya que Paco fue asesinado poco después del comienzo de la guerra: «Un año había pasado desde todo aquello, y parecía un siglo» (pág. 105). La fecha de nacimiento del personaje comporta cierta ambigüedad o contradicción. Al evocar la fiesta del bautizo, el cura data este acontecimiento «veintiséis años» antes. Atendiendo a las palabras de mosén Millán, Paco habría nacido en 1911. Pero, poco después se dice en el texto que, a los siete años, Paco ejercía de «monaguillo auxiliar o suplente» (pág. 25). El sacerdote recuerda que, en esa época, el niño le había acompañado a dar la extremaunción a un moribundo que vivía en una cueva a las afueras del pueblo. Este hecho sucede veintitrés años antes, es decir, en 1914. Lo que sitúa el nacimiento en el año 1907. A partir de esta fecha los demás datos implícitos en el texto van encajando con la época histórica a la que nos remite. Salvo el

⁴³¹ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., págs. 37-39, la cita en pág. 39.

⁴³² Ibid., pág. 34.

período en que acontece la boda entre Paco y Águeda. Las indicaciones textuales crean confusión a este respecto porque sitúan esta celebración en dos momentos distintos: el otoño de 1930 —«Siete años después, Mosén Millán recordaba la boda» (pág. 63), «—Frescas están ya las noches» (pág. 61) dijeron las viejas del «carasol» aludiendo a los novios—; y en la primavera de 1931 —«Tres semanas después de la boda volvieron Paco y su mujer, y el domingo siguiente se celebraron elecciones» (pág. 67)—.

Mañá y Esteve aciertan a explicar que la boda se celebra «en el otoño anterior a la proclamación de la República —abril de 1931—, después de haber sido quintado y sorteado, lo que se hacía a los veintiún años»⁴³³. Es decir, si Paco es quintado en 1928 y le sumamos los dos años de duración del noviazgo, es factible situar la boda en 1930. Entonces, ¿por qué es tan ambiguo este acontecimiento? El relato es contradictorio y da una «sensación de proximidad temporal entre la boda de Paco y su muerte»⁴³⁴, aunque hayan transcurrido siete años entre ambos sucesos, porque el autor quiso desfigurar, en parte, el período de seis años de República y también la sublevación militar de 1936.

Para Emiliano Luna, la primera referencia temporal (el nacimiento de Paco) da lugar al equívoco porque es un error atribuible a la memoria de Mosén Millán —un anciano de casi setenta años—. Con ello, se evidenciaría que la intención de Sender era «establecer algunas diferencias entre la ficción novelesca y los acontecimientos históricos que la habían inspirado, puesto que se trataba de crear un obra literaria»⁴³⁵. Es innegable que el objetivo del autor era ése. Sin embargo, el procedimiento técnico del que se vale el novelista para su consecución no es tan simple como lo pintaba Luna. El citado artículo de Carlos Serrano profundiza en este aspecto estructural y prueba cómo la dimensión temporal interna del relato se ramifica en dos modalidades que van creciendo «paralelamente». De forma que el texto produce el efecto de «un

⁴³³ Ibid., pág. 38.

⁴³⁴ Ibid., pág. 51.

⁴³⁵ Emiliano Luna Martín, "La memoria de Mosén Millán", art. cit., pág. 135.

progresivo desplazamiento del plano de la historia al del mito épico»⁴³⁶. El autor crea «un universo verosímil en la cronología» (lo correspondiente a la biografía de Paco y a los hechos políticos); y, a la vez, va borrando las huellas de la historia mediante «la vertiente épica (del romance)». Al final del relato estas dos vertientes confluyen y «se leen reunidas» en una frase: «Un año había pasado desde todo aquello, y parecía *un siglo*»⁴³⁷.

A esto se une el hecho de que la guerra civil no sea nombrada, como tal, «para quedar convertida en un mero enfrentamiento moral, en el que sin embargo pagan Justos por Pecadores»⁴³⁸. En el *Réquiem* la contienda española debe leerse en clave moral. Los caciques ayudados por fuerzas de la ciudad destruyen toda la labor de los campesinos. Éstos habían luchado contra unos privilegios feudales y por la justicia social. Pero, como indica Serrano, Sender entrecruza en el texto dos períodos históricos (la República y la guerra civil). De ese modo, condena al bando que ejerce la violencia. Los campesinos previamente han sido presentados sin ninguna doctrina revolucionaria, lo que contribuye a idealizar sus actos y a eximirles «de toda culpa o falta» que empañe su causa. Esto lleva a Carlos Serrano a afirmar que la novela es «didáctica» y «casi propagandística»⁴³⁹, y a interpretar que, con la creación de un héroe épico y con el proceso de mitificación al que somete la historia, el novelista vendría a decir que los vencidos, moralmente, son los vencedores: «como si se tratase para Sender de afirmar ante todo la legitimidad moral de un combate, ya perdido en el campo de la historia»⁴⁴⁰.

Jean-Pierre Ressayre hizo una observación nada desdeñable sobre la capacidad de sugerir de nuestro autor. Se preguntaba «¿por qué vemos la imagen de la guerra civil, y con tanta fuerza, si, propiamente hablando, no está

⁴³⁶ Carlos Serrano, "*Réquiem por un campesino español* o el adiós a la historia de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 141.

⁴³⁷ Ibid., pág. 141, la cursiva es de Carlos Serrano.

⁴³⁸ Ibid., pág. 146.

⁴³⁹ Ibid., págs. 145-146. Serrano puntualiza que, aun cuando la novela se aparta del «modelo de literatura de "combate inmediato"», se percibe en el texto «cierta denuncia indirecta del papel de la Iglesia católica durante la guerra civil en la actitud atribuida a Mosén Millán, o del latifundismo a través de las alusiones al Duque», ibid., págs. 147-148.

⁴⁴⁰ Ibid., pág. 148.

explícitamente en el texto?»⁴⁴¹. El escritor dispone, en la novela, la instauración de la República de forma muy visual: «la bandera tricolor flotaba al aire en el balcón de la casa consistorial y encima de la puerta de la escuela» (pág. 70). Sin embargo, entre la marcha de la guardia civil y la llegada a la aldea de unos señoritos «con vergas y con pistolas» (pág. 81), hay una voluntaria omisión: el inicio de la contienda. Elipsis que el lector suple sin dificultad, pero que junto a la ausencia de fechas reduce la historicidad del texto al mínimo y potencia su carácter fabuloso. Para Ressot —en coincidencia con Serrano—, esto sería un signo de que en el *Réquiem* hay «una clara tendencia a la mitificación de una realidad posible, e incluso a la negación de la Historia, que no cuadra con esa idea del "simple esquema de la guerra civil" del cual habló Sender»⁴⁴². Con frecuencia, hallamos esta tendencia en la obra novelística del autor, quien a partir de una realidad histórica —social o política— va asentando sus meditaciones morales, filosóficas y antropológicas.

Hemos visto que el tiempo histórico *El vado* se caracterizaba por su vaguedad. La acción principal quedaba enmarcada en 1939 por una alusión al «gobierno». Y la fecha del aniversario —dos años— permitía colegir que el asesinato ocurrió en 1937. Esto nos lleva a pensar que el novelista pretendía circunscribir el relato en un período de tiempo muy corto. De tal forma que pudiera transmitir una idea concreta: la violencia genera más violencia. La guerra propició venganzas personales. Sacó a relucir lo peor del ser humano, dando lugar a traiciones y a asesinatos indiscriminados. Esa no parece ser su concepción a la hora de elaborar *Réquiem por un campesino español*. Aquí el escritor oscense hace visible, aunque de modo tangencial, una dimensión del problema agrario, arraigado en todo el territorio español. Plantea la problemática vinculada a la colaboración de la institución eclesiástica con el

⁴⁴¹ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, «Documento 5»: Jean-Pierre Ressot, "Poderes de la elipsis en Ramón J. Sender", op. cit., pág. 76. Recuérdese que el escritor oscense había explicado esa capacidad evocativa de su narrativa en la *Breve noticia* que precedía a *El lugar de un hombre*, donde decía que el «valor de la ausencia» de un hombre determinaba el «"contravalor" de la presencia». O, como en el caso de *Réquiem por un campesino español*, la ausencia de un acontecimiento histórico —el golpe de Estado— revelaría su presencia.

⁴⁴² Ibid., pág. 76.

alzamiento. En cambio, apenas roza la separación entre Iglesia y Estado propuesta por la República.

Las "Postales Políticas" enviadas al diario barcelonés *Solidaridad Obrera*, durante los años 1931 y 1932, ilustran cómo la conflictividad agraria se prestó a una reflexión detenida por parte de nuestro autor. Así, en agosto de 1931, proponía la organización de los sindicatos como medida transitoria a la espera de la colectivización de los cultivos —idea distintiva del comunismo libertario que gran parte de la prensa ácrata propagó en numerosas ocasiones—⁴⁴³:

Ya que la socialización ha de rechazarla el Gobierno, ayudado por los socialistas, era necesario acercarse todo lo posible a ella, porque es allí donde cabe únicamente una solución. Los sindicatos, en combinación con los bancos rurales que el Estado debía organizar [...], podrían hacerse cargo de los cultivos sin necesidad de que el Estado tuviera otra intervención que la de prestatario o fiador, según la modalidad financiera que se adoptara⁴⁴⁴.

No obstante, en abril de ese año, el escritor había evidenciado «las dificultades o rechazos que podría comportar la aplicación de los postulados anarcosindicalistas al problema agrario»⁴⁴⁵. En cualquier caso, mantendrá la confianza en las posibilidades de los municipios para desempeñar el proceso revolucionario. Prueba de dicha convicción es la mitificación de los ayuntamientos en textos de aquella época. Mitificación que incluso alcanzaría a *El lugar de un hombre y a Réquiem por un campesino español*.

⁴⁴³ Xavier Paniagua Fuentes, *La sociedad libertaria. Agrarismo e industrialización en el anarquismo español (1930-1939)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, pág. 73. Paniagua comenta que la «municipalización de la tierra» era una idea que defendieron Felipe Aláiz, Juan Peiró, Mauro Bajatierra, Floreal del Campo, entre otros, desde las páginas de *La Tierra*, *Solidaridad Obrera*, o *El Libertario*.

⁴⁴⁴ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 209. Jesús Ruiz Gallego-Largo, "Artículos de R. J. Sender en el diario «Solidaridad Obrera»", *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, núm. 6, 1985, pág. 304, hizo hincapié en el carácter irregular que tenían las "Postales" en las cuales el escritor abordaba la reforma agraria: «aunque sí es cierto que toca temas básicos de los que atenazaban al campo, le falta una concepción global de este tipo de problemas y va sobre ellos sin una perspectiva de conjunto, aunque hay que tener en cuenta que no era ni mucho menos un técnico».

⁴⁴⁵ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 203.

Con el paso del tiempo, los proyectos del Gobierno republicano resultaron ser insuficientes e ineficaces porque, tal como lo entendía el articulista, mantenían vigente el sistema capitalista. Como explicó José Domingo Dueñas, Sender había comenzado a alejarse de los anarquistas a causa de discrepancias en cuanto a la estrategia, si bien aún coincide con la línea discursiva de éstos, de manera que

[e]ntre mayo y julio [de 1932], el cronista [...] se dedicará fundamentalmente a criticar o analizar parcelas concretas de la sociedad burguesa y sobre todo de la política republicana: el Estatuto catalán; el proyecto de Reforma Agraria; las contradicciones de la República, en general; las de los socialistas en particular⁴⁴⁶.

En este punto hemos de retomar la novela. Hemos expuesto que el novelista tiende a mitificar la realidad. Pero nunca llega a desligarse del mundo representado. Resulta fácil desentrañar el período histórico en que transcurre la acción novelesca. Por eso, pasamos a explicar por qué creemos que el autor sintetizó los seis años de República. Con ello, evitaba ser prolijo en lo concerniente al problema del campo, dado que los conflictos se multiplicaron durante esa etapa. De forma que podía aligerar la narración, limándola de pormenores que hubieran distorsionado el objetivo del texto. Consiguió centrarse en un único aspecto de la reforma constitucional: la supresión de los "bienes de señorío". Es decir, el escritor oscense reproduce la Ley de Rescate y Readquisición de Bienes Comunales⁴⁴⁷, aprobada a primeros de julio de 1936. La finalidad de tal síntesis es transmitir al lector que el alzamiento militar se fraguó como reacción contra los proyectos del municipio, sujetos a la reforma agraria. Si bien hubo otra serie de motivos, en el ámbito rural que es el que

⁴⁴⁶ Ibid., pág. 218. Xavier Paniagua, *La sociedad libertaria*, op. cit., pág. 72: «En los medios libertarios, y desde todas sus tendencias, la reforma agraria no fue nunca considerada como una solución factible a los problemas del campo».

⁴⁴⁷ Manuel Tuñón de Lara, *Tres claves de la Segunda República. La cuestión agraria, los aparatos del Estado, Frente Popular*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pág. 187. Una vez hubo triunfado el Frente Popular, Ruiz-Funes presentó dos «proyectos de política agraria, el primero de los cuales reducía los topes máximos de extensión de las fincas autorizados por la Ley de 1932. Otro proyecto de gran alcance se refería a la recuperación por los municipios de los bienes comunales y de propios de los que habían sido desposeídos en 1855», *ibid.*, pág. 182.

refleja la novela, ese sería el móvil más destacado. En opinión de Manuel Tuñón de Lara, cuando se produce la insurrección militar, aún no se había completado la revolución agraria, pues apenas hubo tiempo de poner en práctica las nuevas reformas. Tuñón de Lara, no obstante, puso el acento en el peligro económico que suponía la «ley» —hecho que Sender desliza en el relato— para los sectores conservadores, para los empresarios:

Tal vez esa revolución [...] era más *potencial* que presente; era un «futurible», con muchas posibilidades de convertirse en realidad si no se descabalgaba del Poder a los partidos de izquierda y si no se ponía fin al protagonismo creciente de las organizaciones obreras en el campo y a sus presiones sobre el Poder. [...], la Ley de Bases de 1932, ratificada en junio de 1936 [...], y el proyecto de Ley de Rescate de Bienes Comunales, ofrecían el marco legal para, en un tiempo relativamente breve, hacer unas transferencias fundamentales de propiedad agraria. El segundo peligro era que en esas transferencias dominase la aparición de empresas colectivas de los mismos trabajadores, o tal vez de los municipios⁴⁴⁸.

La cita es larga, pero resulta esclarecedora en lo referente al sentido del relato. Pues lo que aquí expone el historiador es uno de los argumentos subyacentes en el texto senderiano. Los caciques y el duque ven peligrar su poder ante los emergentes planes de Paco y del resto de concejales. Planes amparados por la ley. De ahí proviene la "fuga" de los caciques, la conspiración y el hecho de que hagan uso de la violencia para recuperar el dominio sobre los campesinos.

El segundo asunto que planteaba la narración era el del papel de la Iglesia en la política española. De nuevo, hay que remitir a los artículos periodísticos para trazar una línea argumental que se ajuste al análisis del *Réquiem*. Sender publicó en *La Libertad*, en 1932, una serie de cinco artículos que más tarde pasarían a formar parte del folleto *La República y la cuestión religiosa*. Inequívocamente la orientación adoptada por el escritor es anticlerical, en

⁴⁴⁸ Ibid., págs. 195-196.

consonancia con lo que José Álvarez Junco ha denominado «mitologema cultural-populista de redención nacional»⁴⁴⁹, extendido entre buena parte de la intelectualidad española:

el discurso intelectual, [...], buscaba descalificar la función ética e ideológica de la Iglesia más que su papel económico o político y dentro de este ámbito las cuestiones relacionadas con el sexo y el dinero eran las preferidas. El grueso de las argumentaciones senderianas discurría por estos cauces, pero el articulista manifestó a la vez la insuficiencia del anticlericalismo, de índole burguesa, que regía en las Cortes republicanas y, [...], trató de traducir el problema a criterios económicos y sociales⁴⁵⁰.

Hallamos soterradas en el relato varias de las principales ideas que el autor expresó en los citados artículos de *La Libertad*. En "Impopularidad de la Iglesia", Sender daba expresión a la irreligiosidad del pueblo español resaltando que «[l]os campesinos iban a misa [...] porque ese servilismo especial del labriego les inducía a obedecer al cura vago y solemne»⁴⁵¹. Cuestión que aparece en la novela, cuando el zapatero dice irónicamente: «Los curas son la gente que se toma más trabajo en el mundo para no trabajar. Pero Mosén Millán es un santo» (pág. 23). Además, leemos que el domingo siguiente a la huida del rey, «estuvo el templo vacío» (pág. 69). Otro aspecto de dicha irreligiosidad es la atracción ejercida por el ornamento de la liturgia cristiana sobre los campesinos. Ritos que habitualmente son de origen pagano, según enuncia nuestro autor. Así, en la novela se describe la celebración de la Semana Santa y la fascinación de Paco por sus rituales, entre ellos el siguiente: «Debajo del monumento, en un lugar invisible, dos hombres tocaban en flautas de cañas una melodía muy triste. La melodía era corta y se repetía hasta el infinito

⁴⁴⁹ José Álvarez Junco, "Los intelectuales: anticlericalismo y republicanismo", en José Luis García Delgado (ed.), *Los orígenes culturales de la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pág. 116: «Las características de ese mitologema podrían resumirse en tres: el populismo (que no democracia); el cientifismo (o "culto a la cultura", si se nos permite el juego de palabras); y el anticlericalismo».

⁴⁵⁰ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 257.

⁴⁵¹ Ramón J. Sender, "Impopularidad de la Iglesia" (*La Libertad*, 29-1-1932), citado por Dueñas Lorente, *ibid.*, pág. 257.

durante todo el día»⁴⁵² (págs. 29-30). Por otra parte, los versos jocosos insertados en la narración tienen resonancias de los ataques al clero relativos al sexo: «el cura le dijo al ama / que se acostara a los pies»⁴⁵³ (pág. 71). Así como las palabras del zapatero en el «carasol», el día en que se celebra la boda de Paco: «decía que los curas son las únicas personas a quienes todo el mundo llama padre, menos sus hijos, que los llaman tíos» (pág. 61).

Sin duda lo más destacable en lo referente a la continuidad en el pensamiento del novelista es el predominio de los criterios económicos para desacreditar al clero y, sobre todo, la desautorización de su labor ética. El autor del *Réquiem*, que estaba a favor de la secularización del Estado, no entra tanto en las reformas constitucionales o medidas que afectaron a la Iglesia Católica —hecho que aparece muy simplificado en el texto— como en acusar al estamento clerical que colaboró con los sublevados. Tal vez la suspensión de la romería, que tanto molesta a mosén Millán, esté inspirada en «la prohibición de actos religiosos fuera de las iglesias», hecho que «contribuyó en gran manera a agravar la situación de las zonas rurales»⁴⁵⁴. En cualquier caso, es un signo de rebeldía e indica el poco interés de los campesinos por ese acto festivo.

Resta añadir que la figura del cura ha sido creada sobre la base de una crítica de índole moral, clave en la ideología anarquista, que «cumple una función política: el cristianismo, con su elogio del dolor y la resignación y su confianza en un mundo y una justicia ultraterrenos, ha sido un poderoso instrumento de *conformismo, obediencia e inacción*»⁴⁵⁵. Esto nos lleva a pensar, con Jesús Vived, que «[l]a postura de nuestro escritor no era la de un

⁴⁵² Tradición que el autor, años después, ubicaría en Tauste: «durante la Semana Santa se ponían debajo del monumento, que era enorme, dos campesinos y tocaban con flautas de caña una melodía antigua que se repetía siempre igual a dúo. Era sentimental y misteriosa, y más oyéndola sin ver a los músicos», en Ramón J. Sender, *Monte Odina*, op. cit., pág. 494.

⁴⁵³ En otra ocasión, Sender recordaría la «alegría milenaria» de la Semana Santa en Ejea de los Caballeros, al hilo de la cual evoca estos versos: «... a los curas los capan este año / quiera Dios que no capen a mi amo...», ibid., pág. 152.

⁴⁵⁴ M. Tuñón de Lara, *Tres claves de la Segunda República*, op. cit., pág. 183. José M^a Azpíroz Pascual, *Poder político y conflictividad social en Huesca durante la II República*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1993, pág. 121: «En Huesca y en algunos pueblos se produjeron enfrentamientos, incluso físicos, que determinaron que el gobernador prohibiera, para salvaguardar la libertad de cultos, los actos fuera de los recintos sagrados».

⁴⁵⁵ J. Álvarez Junco, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, op. cit., pág. 210.

laicista o un anticlerical sin más. [...]. Su posición tenía un calado más hondo, entroncado sin duda en la línea anarquista»⁴⁵⁶. Mosén Millán es el ejemplo perfecto de resignación cristiana («conformismo», «obediencia», e «inacción»). No es uno de aquellos sacerdotes que enaltecieron el "Glorioso Movimiento" en nombre de la Patria y de la Religión. Pero tampoco ofrece resistencia ni se niega a sentarse con los asesinos, cuando comienzan las matanzas en la aldea. Al mismo tiempo, mediante la relación entre el cura y el centurión, Sender refleja que «a muchos de los insurgentes —militares y civiles— no les importaba en exceso la religión, a la que consideraban un elemento necesario de la "tradición y la estructura social amenazadas, más que como el motivo central de su levantamiento armado"»⁴⁵⁷. Ni siquiera don Valeriano —que luce una cadena de oro con la reliquia de un santo— sentía una fe incondicional. El sacerdote percibe cómo la fe del cacique «se había debilitado» tras el resultado de las elecciones: «Solía decir que un Dios que permitía lo que estaba pasando, no merecía tantos miramientos» (pág. 77).

En definitiva, la Reforma Agraria y la «cuestión religiosa» —haciendo alusión a un título senderiano— constituyen el núcleo de la dimensión social de la novela. Todo ello proyectado de forma esquemática. Con esta creación literaria, Ramón J. Sender ofrece una versión de los hechos históricos dotada de primitivismo. Transfigura el conflicto social. Así, dicho conflicto surge conectado a la función ética de la Iglesia. De manera que, en la ficción, esta problemática gira en torno al abandono de los habitantes de las cuevas. Y en el deber moral de erradicar la miseria extrema. Asimismo la insurrección de 1936 ha sido ficcionalizada hasta convertirla en una brutal pugna para restablecer el orden tradicional y, por tanto, hunde sus raíces en el ámbito antropológico. A mi modo de ver, plantear otras causas del conflicto bélico o referirse al curso de la contienda son asuntos ajenos al propósito de Sender en esta novela. En cambio, sí le importa hacer hincapié en que los hombres de esta aldea

⁴⁵⁶ J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., pág. 230.

⁴⁵⁷ Julián Casanova, "«Limpiar España de elementos indeseables»: la violencia al servicio del orden", en Santos Juliá (coord.), *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 2006, pág. 115.

aragonesa —como en tantos lugares de España— no estaban armados, que nadie pudo defenderse (exceptuando a Paco), y que murieron por haber votado al Frente Popular —«Había oído decir que aquellos señoritos de la ciudad iban a matar a todos los que habían votado contra el rey» (pág. 84)—. Conforme a ese afán de represión, la ejecución de Paco serviría de escarmiento para todos aquellos que secundaran sus ideas sociales. Eso es lo que puede colegirse de las palabras de don Valeriano: «¿no es Paco uno de los que más se han señalado? Es lo que yo digo, señor cura: por menos han caído otros» (pág. 88). La narración subraya también el hecho de que las ejecuciones se sucedieran sin que hubiese existido un proceso judicial. Cuando ejecutan a Paco y a otros dos hombres, el protagonista hace el siguiente reproche al sacerdote: «—Usted me prometió que me llevarían a un tribunal y me juzgarían» (pág. 101). Para, a continuación, apelar a la inocencia de sus compañeros en el muro del cementerio: «—Si me matan por haberme defendido en las Pardinas, bien. Pero los otros dos no ha hecho nada» (pág. 101). Así pues, el escritor se detiene en los primeros momentos de la guerra, caracterizados por la confusión y el miedo. Semanas o meses donde la violencia y el derramamiento de sangre hicieron sombra a todo lo demás⁴⁵⁸.

Ahora bien, el novelista adolece de pesimismo y deja entrever, en el texto que nos ocupa, el fracaso de la República que no supo transformar en realidad unos proyectos sociales que mermaran la injusticia. El siguiente diálogo entre Paco y mosén Millán es significativo al respecto. Paco se había enfrentado a la guardia civil y habla de un cambio social que el sacerdote cree inviable:

—¿Pero tú crees que sin guardia civil se podría sujetar a la gente? Hay mucha maldad en el mundo.

⁴⁵⁸ Las secuencias de *Réquiem por un campesino español* referidas a la cruenta represión constituyen, en conjunto, un testimonio cercano a la crónica histórica. José M^a Azpíroz Pascual, "El impacto de la República en la sociedad tradicional oscense", art. cit., pág. 109: «a partir de la sublevación franquista y especialmente en los primeros meses de la Guerra Civil, en la zona ocupada por los rebeldes, la desesperanza se trocó en tragedia y los fusilamientos y encarcelamientos (sin proceso judicial) adquirieron un cariz nunca visto ni recordado en otras intentonas de la oligarquía. La represión fue feroz en el verano y otoño de 1936: hubo muchos fusilados, entre ellos la mayoría de las autoridades locales. Lo que sucedió en Huesca y provincia aconteció también en el resto de España».

—No lo creo.
—¿Y la gente de las cuevas?
—En lugar de traer guardia civil, se podían quitar las cuevas, Mosén Millán
—Iluso. Eres un iluso⁴⁵⁹.

Este diálogo, al producirse antes de que Paco fuera elegido concejal, anticipa que su labor social estaba destinada al fracaso. El autor señala, tácitamente, que sería una tarea noble pero inútil pretender hacer reales los sueños de la República. Debemos preguntarnos si este discurso es fruto de la distancia, o si previamente el tono pesimista estuvo presente en algún escrito del autor. Como ha advertido Dueñas Lorente, se percibe una fluctuación en el ánimo del Sender articulista en el período comprendido entre 1934 y 1936. Uno de los síntomas de tal decepción es que toma distancia de la inmediata realidad política. Por consiguiente, aumenta «el influjo de lo biológico y lo natural»⁴⁶⁰ en sus disertaciones, que adquieren una carga moral considerable y le aproximan a la «reflexión suprahistórica»: «ya en el verano de 1934 Sender se mostraba especialmente proclive a postular una moral de la naturaleza, en perjuicio de soluciones políticas»⁴⁶¹. En conjunto, los textos analizados por Dueñas Lorente «denotan desaliento ante las posibilidades revolucionarias, pérdida de confianza en la capacidad para la transformación social, en el caso de que ésta fuera suficiente»⁴⁶². Con todo, el novelista recupera el entusiasmo y una actitud combativa desde febrero de 1936. El tono optimista inundaría muchos de sus escritos previos a la guerra: «Sender volvería a retomar y a reformular postulados, [...], después del triunfo del Frente Popular, como si de nuevo recobrara su antigua fe en las soluciones políticas y en la capacidad humana para transformar la realidad»⁴⁶³.

De acuerdo con esto, hay que reseñar que, desde un principio y «a pesar de su distanciamiento teórico, Sender adoptó ante la República una actitud

⁴⁵⁹ Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., pág. 52.

⁴⁶⁰ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 332.

⁴⁶¹ Ibid., pág. 333.

⁴⁶² Ibid., pág. 335.

⁴⁶³ Ibid., pág. 336.

dialogante, constructiva»⁴⁶⁴ hasta el inicio de la contienda. Como es sabido, durante los casi tres años de guerra civil, trabajó en defensa de la legitimidad del gobierno republicano tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Desde el exilio estadounidense, el escritor oscense salvó la actuación del pueblo, pero no la responsabilidad de los políticos y dirigentes. Paulatinamente pierde la esperanza de regresar a una España libre. De manera que ni se mitigan, ni se agotan sus descalificaciones hacia buena parte de sus compatriotas en la emigración. Más bien se recrudecen las críticas emitidas en torno a la actividad de los republicanos en sus declaraciones de posguerra⁴⁶⁵. En el año 1959 encontramos a un Sender muy decepcionado. Creía que la única solución viable para derrotar a Franco era «modelar [...], una república nueva de pies a cabeza. [...] No la de los socialistas ni la de los anarquistas». Por eso, llegó a aseverar que de no crearse una nueva república «de fondo populista [...]. Y sin otras armas que las del espíritu» habría que «resignarse a no tener ninguna»⁴⁶⁶. Desde este punto de vista, la imagen fatalista del *Réquiem* podría prestarse a una interpretación ambigua. Que nuestro autor hiciera hincapié en la poca fortuna de los gobernantes no comporta, sin embargo, que fuese partidario de contemplar la guerra como un desenlace inevitable de la política española. Esperaba que el Frente Popular trajera el cambio social y cultural. Si bien era consciente, como muchos españoles, de la amenaza del fascismo en el orden mundial, y de la tensa atmósfera que respiraba el país meses antes del golpe de Estado. Nadie pudo imaginar ese trágico desenlace.

Es oportuno responder a una última pregunta antes de avanzar en nuestro análisis. ¿Qué ideología yace en el fondo del *Réquiem*? ¿Anarquista o comunista? A Carlos Serrano le sorprendió que un declarado anticomunista como Sender hubiera presentado en esta novela «el régimen republicano de

⁴⁶⁴ Ibid., pág. 205.

⁴⁶⁵ La relación epistolar con Maurín es ilustrativa. El 8 de diciembre de 1958 le escribía a su amigo: «Lo de España va de mal en peor. Los republicanos esp.[añoles] en el exilio son lo de siempre con los mismos defectos de 1935 aumentados y fermentados y empeorados por la vejez. En el fondo es cuestión de cultura. Todos ellos son unos zopencos». En F. Caudet, *Correspondencia Ramón J. Sender- Joaquín Maurín*, op. cit., pág. 368.

⁴⁶⁶ Ramón J. Sender, "Los «cabezas de ratón» y las nuevas clases pasivas", *CNT* (México), núm. 32, mayo de 1959, citado por F. Caudet, *El exilio republicano de 1939*, op. cit., pág. 192.

forma más bien favorable, conforme a la visión comunista de los años de guerra»⁴⁶⁷. Podría objetarse, sin embargo, que entraña cierta dificultad discernir cuál es la ideología que prevalece en el relato. La formación del pensamiento senderiano estuvo, como ya tuvimos ocasión de constatar, en constante evolución desde la década de 1920. El populismo de corte regeneracionista que teñía sus primeros textos dio paso a la ideología anarquista, y ésta cedió ante el discurso marxista. Con todo, cada nueva faceta discursiva solía llevar consigo el poso de las anteriores. Un buen ejemplo de ello es el ensayo "La cultura española en la ilegalidad" (1935), donde se daba «una conjunción de populismo y marxismo, de modo que el primer término quedaba superado sólo parcialmente»⁴⁶⁸.

No ha de extrañar, por tanto, que observemos un proceso similar en el *Réquiem*, comenzando por la tan frecuente idealización de los campesinos y del campo frente a la ciudad. En consonancia con esa visión idealizada del medio rural, el novelista suple el argumento político de la lucha de clases con el motivo del arriendo de pastos, cuyo dinero iría destinado a mejorar la aldea y a desalojar las cuevas. Aun así, no elude reflejar la prioridad de los criterios económicos en la acción novelesca.

La visión favorable de los proyectos municipales y, por extensión, de la República queda ensombrecida por «la concepción mítica y fatalista del hecho revolucionario»⁴⁶⁹ que encarna el personaje de Paco. Dicha concepción había predominado en los textos circunscritos en su etapa de proximidad a los anarquistas. A mi modo de ver, el logro de esta novela reside en que la fusión de nociones «populistas», anarquistas y marxistas resulta coherente y equilibrada. Ideológicamente el relato de 1953 es más afín a los escritos de Sender comprendidos entre 1936 y 1939 —período que coincide con su definitivo alejamiento de los comunistas—. Para lanzar esta afirmación me apoyo en José Domingo Dueñas, quien analizó en profundidad dichos textos, y

⁴⁶⁷ Carlos Serrano, "Réquiem por un campesino español o el adiós a la historia de Ramón J. Sender", art. cit., págs. 148-149, nota. 26.

⁴⁶⁸ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 344.

⁴⁶⁹ Ibid., pág. 261.

concluyó que «la guerra conllevó para nuestro autor reflexiones de orden humano y ético antes que político o estratégico»⁴⁷⁰. Y lo que es aún más importante, a continuación, el estudioso senderiano pasa a subrayar «tanto la persistencia como el alcance casi religioso de sus anotaciones ante el generoso derramamiento de sangre»⁴⁷¹. Podremos comprobar cómo el sacrificio de Paco, e incluso la función representada por el sacerdote en su muerte, tiene una meditada trascendencia religiosa.

Memoria e imaginación son los instrumentos de los cuales se vale Sender para configurar el espacio donde transcurre la acción del *Réquiem*. Un espacio más lírico y mítico que realista. Una localidad innominada situada en la zona oriental de Aragón: «La aldea estaba cerca de la raya de Lérida, y los campesinos usaban a veces palabras catalanas» (pág. 12). A la pregunta de Francisco Carrasquer sobre si este escenario representaba a Alcolea de Cinca o a Chalamera, nuestro autor responde que «[e]s una aldea imaginaria hecha con memorias líricas y dramáticas de esos dos pueblos y de Tauste y de tantos otros lugares donde viví (siempre en Aragón)»⁴⁷².

Esta síntesis literaria es apreciable en el texto. Por un lado, el paisaje —el saso, las pardinas— y algún dialectalismo ("cotovía") se corresponden con Alcolea⁴⁷³. A esto se añade la alusión al río, a las cuevas, a los campos de trigo y a las huertas: «en la primavera sería un gozo sembrar los melonares y la lechuga» (pág. 20). Además, Jesús Vived apuntaba en la citada biografía del autor que Chalamera pertenecía «eclesiásticamente, al obispado de Lérida»⁴⁷⁴. Asimismo, consigna que la «impresionante ermita» de Chalamera había sido «foco de tradicionales romerías»⁴⁷⁵. De modo que la festividad evocada en la

⁴⁷⁰ Ibid., pág. 389.

⁴⁷¹ Ibid., pág. 389.

⁴⁷² F. Carrasquer, "Cuestionario", citado, pág. 181.

⁴⁷³ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 35.

⁴⁷⁴ J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., pág. 21.

⁴⁷⁵ Ibid., pág. 22. Una tradición de origen pagano, tal como lo entendía el novelista. Por citar un ejemplo, escribió sobre la ermita de Loreto en "La romería de los siete lugares", *El Sol*, 15-5-1925. En Ramón J. Sender, *Literatura y periodismo en los años 20. Antología*, ed. de J. D. Dueñas Lorente, op. cit., págs. 201-202. En 1925, la exposición de los actos festivos (sermón en la iglesia, dances y bailes) tenía un carácter meramente descriptivo. Por contra, la mención de la romería en el relato de 1953 es funcional.

narración bien pudiera ser una rememoración de las romerías celebradas en esta ermita. Por otro lado, en el texto se plantea que «[u]n día del mes de julio», «un grupo de señoritos» (pág. 81) ocupan y siembran de violencia la aldea. Es decir, el comienzo de la contienda. Este dato podría dar lugar a una inverosimilitud histórica, ya que la zona oriental aragonesa permaneció fiel a la República y «no fue ocupada por las tropas franquistas hasta la primavera de 1938»⁴⁷⁶. Sin embargo, como señalaron Mañá y Esteve, «si Alcolea quedo en zona republicana, no así Tauste, la más meridional de las Cinco Villas, y significativamente son "cinco aldeas" las que se niegan a pagar al duque»⁴⁷⁷. Por tanto, se confirma lo que el autor dijo en su día. No hay una localización exacta del escenario de la novela, porque en el universo senderiano los «elementos paisajísticos, lingüísticos y culturales forman una *geografía imaginaria*»⁴⁷⁸.

El enfoque sobre el marco espacial que plantea Francisco Carrasquer es otro. Si bien la interpretación anterior y la suya no son excluyentes. Las cuevas —al pie de las ripas— y «la plaza del agua» son escenarios reconocibles de Alcolea. No obstante, el novelista no pretendía, según Carrasquer, referirse a una localidad concreta, sino «a una comarca, la comarca del Bajo y Medio Cinca»⁴⁷⁹. Principalmente porque esta comarca destacó en los años treinta por su actividad político-social:

En la novelita no se habla de luchas sociales, cuando la Comarca del Cinca se hizo célebre por sus sindicatos agrarios, sindicatos únicos y ugetistas, que agitaron aquellos pueblos hasta el punto de pronunciarse en ellos un movimiento revolucionario a fines de diciembre de 1933 con proclamación y todo del Comunismo Libertario. Duró cuatro días, porque llegaron unidades de guardias de asalto que acabaron en un periquete con la insurrección popular [...]. Total: un pequeño susto para caciques y esquiroles de aquellos pueblos

⁴⁷⁶ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 35.

⁴⁷⁷ Ibid., pág. 36.

⁴⁷⁸ Ibid., pág. 35.

⁴⁷⁹ F. Carrasquer, introducción a Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., pág. LVI.

ribereños del Cinca, sin víctimas de ninguna clase y sólo con detenciones, bastantes, eso sí⁴⁸⁰.

Piensa el estudioso senderiano que ese nivel de concienciación social —del que hablamos al comentar *El lugar de un hombre*— estaría cristalizado en el personaje del zapatero. Pues presenta los rasgos típicos de «un hombre de izquierdas», de los cuales sobresale el anticlericalismo. Las tierras del duque, distribuidas en cinco aldeas, en realidad, tendrían como referente —argumenta Carrasquer— a un sólo pueblo, cercano a Alcolea: Albalate de Cinca. Por tanto, entiende que Sender habría llevado a la ficción un hecho en el que tuvo parte su padre, dado que don José Garcés había sido «dirigente de la Cámara Agraria oscense» y gestionó, desde Huesca, la venta al municipio de las tierras ducales⁴⁸¹.

Por su parte, José-Carlos Mainer considera que, si «el marco físico de la acción» no tiene correspondencia con «el desarrollo de la guerra civil en la zona oriental de la provincia oscense»⁴⁸², es porque el autor ha fusionado «dos designios». Amalgama la necesidad de arraigar la historia en los espacios «sagrados» de su infancia (como ocurría en *El lugar de un hombre*), con el objetivo central del texto:

pergeñar un episodio que reflejara la conciencia que Sender tuvo del conflicto civil que entiende como la superposición de una violencia extraña a un orden hondo y previo (lo que implicaba en términos argumentales la temprana

⁴⁸⁰ Ibid., pág. LVII. Las reivindicaciones en el Alto Aragón atendieron en lo sustancial al salario y a la «mejora de la jornada laboral». Los propietarios obstaculizaron «la aplicación de las nuevas leyes enfrentándose a los ediles locales si se empeñaban en hacerlas cumplir», en J. M^a Azpíroz Pascual, *Poder político y conflictividad social en Huesca durante la II República*, op. cit., págs. 114, 117.

⁴⁸¹ F. Carrasquer, introducción a Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., págs. LVI-LVII. Aunque Carrasquer no cita el nombre del duque en cuestión, podría tratarse del duque Solferino, cuyas propiedades ubicadas en Albalate fueron objeto «no de ocupación antes de la guerra, pero sí de boicots continuos a ser trabajados al no aceptar [el propietario] las bases que los trabajadores del Sindicato Único le[s] presentaban. Por ello estuvieron fuertemente pertrechadas por efectivos de la Guardia Civil a lo largo de todo el período»; al menos, ésa es la tesis sostenida por J. M^a Azpíroz Pascual, *Poder político y conflictividad social en Huesca durante la II República*, op. cit., pág. 120.

⁴⁸² J.-C. Mainer, "El territorio de la infancia y las fuentes de la autobiografía senderiana", art. cit., págs. 154-155.

ocupación de un pequeño lugar por las milicias falangistas y la complicidad de los caciques locales)⁴⁸³.

El «"territorio" senderiano»⁴⁸⁴ se compone básicamente de escenarios recurrentes, de usos y costumbres. Pero también de sonidos, aromas, plantas (ontina, aliaga) y de las diversas aves que cruzan la geografía aragonesa. Sender es un «escritor a quien atraen sobremanera las campanas que presiden los actos importantes de la vida en el medio campesino»⁴⁸⁵. Un buen ejemplo es esta novela. La evocación del sacerdote viene acompañada por un sonido de fondo: el sonido de las campanas tocando a funeral, que se prolonga hasta unos minutos antes del comienzo del "réquiem" —«Las campanas de la torre dejaron de tocar con tres golpes finales graves y espaciados, cuya vibración quedó en el aire un rato» (pág. 92)—. El autor usa este mecanismo narrativo para introducir algunos matices. Así, la tristeza del día del aniversario de la muerte de Paco contrasta con la alegría del día de su bautizo. Aquel día, recuerda mosén Millán, el «vocerío de niños» (pág. 12) y los campesinos entrando en la iglesia dotaban de vida la plaza de la aldea. Por contra, ningún campesino entrará en la iglesia antes de la misa de réquiem: «Al fondo del atrio se veía la plaza de la aldea, desierta» (pág. 96). Tan sólo se oyen «rumores humildes» provenientes de un pequeño huerto, «la escoba seca contra las piedras, y una voz que llamaba: —María... Marieta...» (pág. 7).

Esta sensación de soledad está reforzada por los distintos toques de campanas. En el presente suenan «lentas, espaciadas y graves» (pág. 11). Antes de que se iniciase el bautizo, «las campanitas menores tocaban alegremente» (pág. 12), además

[s]e podía saber si el que iban a bautizar era niño o niña. Si era niño, las campanas —una en un tono más alto que la otra— decían: *no és nena, que és*

⁴⁸³ Ibid., pág. 155.

⁴⁸⁴ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 35.

⁴⁸⁵ C. Alonso Crespo, *Tierras oscenses en la narrativa de Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 21. No es aventurado proponer que Sender se habría inspirado en el campanario de Alcolea para crear estos fragmentos. En Alcolea, la «Campana Bárbara» era conocida porque «tañía alegre en los bautizos; lenta y lúgubre en los entierros». En F. Castellón Cortada, *Alcolea de Cinca. Un pueblo que forja su historia bajo las ripas*, op. cit., pág. 152, texto de la ilustración.

nen; no és nena que és nen. Si era niña cambiaban un poco, y decían: *no és nen, que és nena; no és nen, que és nena*⁴⁸⁶.

Del pasado aire festivo que envuelve la fiesta del bautizo a la actual atmósfera de silencio y dolor, media no sólo la muerte de Paco, sino también la muerte del zapatero, de varias mujeres y de otros tantos campesinos. Poco después de la llegada de los forasteros, leemos: «Nadie lloraba y nadie reía en el pueblo» (pág. 86). Asimismo, el «carasol», lugar de reunión y simbólica voz de la aldea, ha sido ametrallado por los señoritos de la ciudad y desaparece como tal. Por esa razón, parte de la crítica ha coincidido en ver en el «carasol» un componente dramático. Pues funcionaría como un «coro de la tragedia griega»⁴⁸⁷. Aunque la vida de la aldea ha sido destruida, su voz sobrevivirá gracias al romance.

Hay una imagen al comienzo del relato que recuerda al moscardón atrapado entre los juncos del río en *El vado*. Es una metáfora del estado psicológico del sacerdote: «Cerca de la ventana entreabierta un saltamontes atrapado entre las ramitas de un arbusto trataba de escapar, y se agitaba desesperadamente» (pág. 8). La visión del saltamontes atrapado (mosén Millán) se yuxtapone al relincho del potro (Paco) que vive en libertad: «"Ése debe ser —pensó Mosén Millán— el potro de Paco el del Molino, que anda, como siempre, suelto por el pueblo"» (pág. 8). Ese es el momento de la narración en el cual se desvela el nombre de la víctima. Al mismo tiempo, la presencia del potro aviva el sentimiento de culpa en el cura.

Laureano Bonet escribió un conciso artículo, pero muy acertado, sobre la dimensión antropológica de *Réquiem por un campesino español*. A su juicio,

⁴⁸⁶ Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., pág. 12. A la explicación de este toque de campanas, Sender añadió el toque del «mortijuelo» en *Monte Odina*, op. cit., pág. 262: «Por el contrario si había un entierro de niños, [...], las campanas que se usaban eran graves y de tonos bajos (mucho mayores de tamaño) pero con el mismo soniquete, aunque adaptado a la solemnidad del caso, es decir, más espaciado y lento. La letra era la misma, es decir que los diferenciaban también: "No es nena, que es nen". O bien lo contrario».

⁴⁸⁷ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 48; Marcelino C. Peñuelas, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 152; F. Carrasquer, introducción a Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., págs. LIV-LV. También el romance sería, en opinión de Carrasquer, un efecto dramático: un coro «de carácter épico-trágico», ibid., pág. LV.

con el que estoy plenamente de acuerdo, los ingredientes antropológicos y etnográficos sustentan, en buena parte, la lectura ideológica de la novela⁴⁸⁸. Mosén Millán y la Jerónima son los personajes que encarnan los dos tipos de cultura arraigados en la aldea: una ancestral, pagana y vitalista; la otra, eclesiástica. Culturas contrapuestas y en constante tensión. Pero forzosamente entrelazadas. Juntas representan el modo de vida típico del ámbito rural de aquella época. El mundo de la Jerónima —«partera y saludadora» (pág. 14)— está ligado a la naturaleza, a la magia y a lo instintivo. Sus ritos han sido transmitidos de generación en generación y traslucen la integración del individuo en su comunidad. El mundo eclesiástico «funciona como calendario plástico en la vida de los aldeanos» y sigue dos caminos:

En un sentido individualizado el sacerdote marca, en efecto, el nacimiento, la vida y la muerte de un ser con un muy concreto ritual, [...]: el bautizo, la boda, la extremaunción... Mientras que, en un sentido grupal, la cultura eclesiástica señalará el paso del tiempo mediante un calendario de santos y aconteceres bíblicos: la Navidad, Pascua Florida, el Corpus, la víspera de San Juan, la romería estival, al lado, por supuesto, de vivencias temporales aún más sensitivas, en las que la propia naturaleza impone sus ciclos biológicos [...]⁴⁸⁹.

Podemos desgranar gran parte de los componentes de estas culturas, dado que la vida de Paco, el del Molino, transcurre ligada a ambas ya desde su nacimiento. Pues, como especifica José Carlos Lisón, «[e]l bautismo, [...], es un rito de transición por el que se pasa a formar parte, no sólo de la comunidad cristiana, sino también de la comunidad local»⁴⁹⁰. En este sentido, la narración desvela la existencia de un vínculo vital entre mosén Millán y Paco. El cura, durante la fiesta del bautizo, comentó que «el chico había nacido dos veces, una al mundo y otra a la iglesia» (pág. 16). Abundando en esta idea añadió lo

⁴⁸⁸ Laureano Bonet, "Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: Una lectura de *Mosén Millán*", en J.-C. Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In Memoriam*, op. cit., pág. 438. El equilibrio entre lo social, lo humano y lo antropológico, así como su carácter mítico alejan a la novela de lo panfletario y del idealismo, rasgos que, según Bonet, habrían desvirtuado el texto, ibid., pág. 439.

⁴⁸⁹ Ibid., pág. 440.

⁴⁹⁰ J. C. Lisón Arca, *Cultura e identidad en la provincia de Huesca*, op. cit., pág. 211.

siguiente: «aunque fuera un día mayoral de labranza, era hijo espiritual suyo, y debía cuidar de su alma» (pág. 21). Después del trágico desenlace, el personaje creará haber cumplido con su deber: «Yo lo bauticé, yo le di la unción. Al menos —Dios lo perdone— nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia» (pág. 106).

Como decía, desde el nacimiento de Paco, el sacerdote y la Jerónima ejercerán de padre y de «madre espiritual»⁴⁹¹ respectivamente. Cada uno había colocado un amuleto en la cuna del recién nacido. Mosén Millán «se acercó a la cuna, y sacó de su breviario un pequeñísimo escapulario que dejó debajo de la almohada del niño» (pág. 15). Poco después el cura volvió a la cuna y «levantó la almohada, y halló debajo un clavo y una pequeña llave formando cruz» (pág. 21). Objetos que habían sido dejados allí por la Jerónima. De forma que también se establecerá un vínculo entre ella y Paco. Ésa era una de las costumbres del personaje, quien solía

poner cuando se trataba de niños una tijerita abierta en cruz para protegerlos de herida de hierro —de saña de hierro, decía ella—, y si se trataba de niñas, una rosa que ella misma había desecado a la luz de la luna para darles hermosura y evitarles las menstruaciones difíciles⁴⁹².

Al hilo de este fragmento el autor expone una de las contradicciones de la Iglesia. El sacerdote, por un lado, decía que había que luchar contra las supersticiones paganas, por ser éstas «cosa del demonio» (pág. 20). Pero, por otro, cuando coloca el escapulario en la cuna, participa de las supersticiones cristianas. En cualquier caso, la infancia de Paco está marcada por su apego a mosén Millán y al mundo eclesial: «Quería al muchacho, y el niño le quería a él, también» (pág. 22). Un día el cura hace un descubrimiento: el niño esconde un

⁴⁹¹ A. I. Ovejero, "Estructuras mítico-narrativas de *Réquiem por un campesino español*", art. cit., pág. 226.

⁴⁹² Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., pág. 18. La alusión al hierro es uno de los indicadores del destino del héroe: su «muerte violenta» es inevitable, en Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 41. Cada etapa vital viene acompañada, irónicamente, del empeño de Paco por proteger a los demás de la "saña del hierro": el revólver, en la infancia; los fusiles de la guardia civil, durante la adolescencia; las carabinas de los guardas de los montes del duque, ya en la madurez.

revólver. Le interroga sobre él y Paco le responde que «lo llevaba para evitar que lo usaran otros chicos peores que él» (pág. 26). Esta anécdota acentúa el motivo de la traición posterior. Mosén Millán, en esta ocasión, sí sabrá guardar el secreto, sin traicionarle. Es un signo de complicidad que reafirma sus lazos de amistad y hace menos comprensible la futura delación.

Pasado un tiempo, la visita del obispo a la aldea pone de relieve que, aun cuando Paco se mueva en el ámbito eclesial, su "lugar" en el mundo está con los suyos, con el campesinado. A través de la naturalidad del niño, Sender reivindica la figura del labrador y del pequeño propietario. Al mismo tiempo, reafirma la identidad de Paco, desvinculándole del clero, del Ejército, e indirectamente del caciquismo. Así lo ilustra el siguiente diálogo entre Paco y el obispo:

—¿Qué quieres ser tú en la vida? ¿Cura?

—No, señor.

—¿General?

—No, señor, tampoco. Quiero ser labrador, como mi padre.

[...]

—Y tener tres pares de mulas, y salir con ellas por la calle mayor diciendo:

¡Tordillaaa Capitanaaaa, oxiqué me ca...!⁴⁹³.

No obstante, Paco siente atracción por el ornamento y la liturgia de la Semana Santa: el *monumento*, las imágenes «polvorientas» guardadas en el desván, el túmulo funeral, «que se usaba en la misa de difuntos» (pág. 31); el estruendo de las matracas; el acto simbólico de «matar judíos» (pág. 32), y los diversos «oficios» —«las *tinieblas*, el sermón de *las siete palabras*, y el del *beso de Judas*, el de los *velos rasgados*» (pág. 32)—. El niño contempla que «sobre un almohadón blanco de raso estaba acostado un crucifijo de metal cubierto

⁴⁹³ Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., pág. 27. Este breve fragmento está cargado de intención, pues reúne los tres frentes de la tradición reformista que había heredado la República. José-Carlos Mainer, *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, pág. 16: «Los futuros votantes republicanos de 1931 se habían forjado en aquella triple consigna de protesta que asomó con el siglo y que fue la vía de socialización política de tantas masas urbanas (y a veces campesinas) españolas: el *anticaciquismo* [...], el *antimilitarismo* y el *anticlericalismo*».

con lienzo violeta, que formaba una figura romboidal sobre los extremos de la Cruz» (pág. 29). Al termino de esta festividad, de la que Paco sale «como convaleciente de una enfermedad» (pág. 32), el pequeño se prepara para tomar la primera comunión. Es entonces cuando tiene lugar un hecho clave en la vida del niño. El sacerdote le lleva a dar la extremaunción a un hombre:

Fueron a las afueras del pueblo, donde ya no había casas, y la gente vivía en unas cuevas abiertas en la roca. Se entraba en ellas por un agujero rectangular que tenía alrededor una cenefa encalada. [...].

Estaba ya oscureciendo, y en el cuarto primero no había luz. En el segundo se veía sólo una lamparilla de aceite. Una anciana, vestida de harapos, los recibió con un cabo de vela encendido. El techo de roca era muy bajo, [...].

En un rincón había un camastro de tablas, y en él estaba el enfermo⁴⁹⁴.

La visión de esta escena dejará una huella imborrable en Paco. El niño, atento al «ronquido regular, bronco y persistente, que salía del pecho del enfermo» (pág. 34), queda impresionado por la soledad de los habitantes de la cueva, donde «[n]o había luz, ni agua, ni fuego» (pág. 35). Quiere averiguar por qué esas personas viven de ese modo. Pero el sacerdote responde a sus dudas con evasivas. De las palabras de mosén Millán se desprende que la marginación —ya sea por pobreza o por delincuencia— es un problema menor. Atenúa su gravedad: «hay cosas peores que la pobreza» (pág. 36). Aun así, no convence al chico. Entonces el cura se escuda en la doctrina cristiana. No debe discutirse sobre la situación de miseria de esas personas por ser una cuestión de fe: «Cuando Dios permite la pobreza y el dolor —dijo— es por algo» (pág. 38).

Este pasaje presenta la actitud conformista de mosén Millán y condena la pasividad que emana de la doctrina difundida desde la jerarquía eclesiástica ante los problemas sociales. Aunque el afecto por el cura no desaparecerá, la indiferencia del personaje durante esta visita, es la causa del alejamiento de Paco de la Iglesia. El sacerdote es consciente de ello. Por eso, la culpa del personaje es doble. En el momento en que lo recuerda, se siente responsable

⁴⁹⁴ Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., págs. 33-34.

de la toma de conciencia social de Paco: «"Y vino conmigo. Yo lo llevé"» (pág. 41). Cuando, en realidad, ese hecho fue del todo casual. En cambio, sí es culpable de la muerte del héroe.

El pasaje de la cueva es una de las mejores evidencias de la fusión entre ética y estética que Ramón J. Sender exploró en sus textos narrativos. Las cuevas alcoleanas son un signo del primitivismo —como lo era el saso en *El lugar de un hombre*—. Es significativa la descripción que el autor aragonés hizo de este espacio natural en *Monte Odina*: «al pie de las ripas [...] en aquellas laderas escarpadas, producidas a lo largo de milenios por el arrastre y la erosión de las aguas del Cinca, había cuevas antiquísimas del período llamado auriñaciense (hace más de setenta mil años)»⁴⁹⁵.

Por ello, la cueva del *Réquiem* —inspirada en las alcoleanas— es el lugar idóneo para ubicar el "nacimiento" del héroe; para avivar los ideales de justicia e igualdad de Paco. Así, el autor plasma que la toma de conciencia social del personaje se produce de forma *natural*. Seguidamente su padre se convertirá en modelo vital, como ejemplifica una conversación de Paco con mosén Millán: «Paco se atrevió a decirle —lo había oído a su padre— que había gente en el pueblo que vivía peor que los animales, y que se podía hacer algo para remediar aquella miseria» (pág. 44).

Tanto Patricia McDermott como Laureano Bonet apreciaron el acierto literario del escritor al yuxtaponer dos escenas en el pensamiento de Paco: la imagen artificiosa de la Semana Santa y la visión desnuda del enfermo. Ahora bien, sus interpretaciones toman direcciones distintas. Patricia McDermott entiende que la yuxtaposición es una técnica narrativa «característica de la propaganda»⁴⁹⁶. Su uso estaría justificado dentro de una lectura ético-política de la novela, dado que muestra dos cuadros enfocados hacia la crítica de la Iglesia: «la agonía del viejo que muere encima de unas tablas en una cueva [...] y la exposición en la iglesia del crucifijo sobre una almohadilla de satén con una cesta al lado para las ofrendas de los fieles»⁴⁹⁷. El autor juega con varios

⁴⁹⁵ Ramón J. Sender, *Monte Odina*, op. cit., pág. 427.

⁴⁹⁶ Patricia McDermott, "Cómo se hace una novela... relativamente", art. cit., pág. 51.

⁴⁹⁷ Ibid., pág. 52.

puntos de vista, lo cual facilita la desarticulación de la mentalidad del «nacional-catolicismo» y su estética («el idealismo tradicionalista»)⁴⁹⁸.

En cambio, Laureano Bonet se fija en la descripción que el narrador hace de los pies del moribundo: «Descubrió el sacerdote los pies del enfermo. Eran grandes, secos, resquebrajados. Pies de labrador» (pág. 35). Observa que hay un «espléndido cruce metafórico»⁴⁹⁹, pues el niño recuerda que «el enfermo tenía los pies de madera como los de los crucifijos rotos y abandonados en el desván» (pág. 38). Con ello, continúa Bonet, el escritor probablemente estaría insinuando que «el anarquismo rural español» tenía «ciertas impregnaciones religiosas»⁵⁰⁰. Esta metáfora, relacionada con el sentido religioso de nuestro autor, tiene un precedente en *El lugar de un hombre*, obra donde leíamos: «Entonces llamaron al cura, que le dio la unción. Los grandes pies de Juan rebasaban la cama, desnudos. El cura leía sus latines y le ponía los óleos con un poco de estopa impregnada» (págs. 214-215). Cabe reiterar las conexiones del novelista con el anarquismo, cuya dialéctica contraponía la justicia social —la «solidaridad»— a la falsa moral cristiana. Impregnaciones cristianas que no sólo se encuentran en novelas, cuya acción discurre en el ámbito rural, sino también en las de ámbito urbano. Francis Lough hace unos años estableció varias concordancias entre la religión y el anarquismo en *Siete domingos rojos*. La mayoría de los anarquistas que aquí aparecen conciben la revolución como una religión. Entre las analogías más destacadas se encuentran: «la imagen religiosa del título» que «evoca el mito de la creación»; la equiparación de una metralleta con la Virgen, o la comparación de «tres viejos anarquistas» con los «padres de la Iglesia»⁵⁰¹.

⁴⁹⁸ Ibid., pág. 53.

⁴⁹⁹ Laureano Bonet, "Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: Una lectura de *Mosén Millán*", art. cit., pág. 441.

⁵⁰⁰ Ibid., pág. 441.

⁵⁰¹ F. Lough, introducción a Ramón J. Sender, *Siete domingos rojos*, op. cit., págs. LI-LIII: «El color rojo es a la vez el color de la revolución y una referencia a la sangre que necesariamente habrá de correr para llevarla a cabo», ibid., pág. LII. También en F. Lough, *La revolución imposible*, op. cit., págs. 83-87, contextualiza este aspecto de la narrativa de nuestro autor: «La tentativa de Sender de representar al movimiento anarquista español como algo análogo a una corriente religiosa es consecuente con la evolución del anarquismo en general y con sus manifestaciones en España», ibid., pág. 85.

El episodio de la cueva tiene tintes autobiográficos. Nuestro autor fue monaguillo del párroco mosén Antonio, durante dos años, en la iglesia de Alcolea de Cinca⁵⁰². El escritor oscense siempre aseguró la autenticidad de esta visita a las cuevas: «Creo que condicionó toda mi vida. Yo tenía entonces siete años y no lo he podido olvidar»⁵⁰³. Como al protagonista de su novela, ver la situación de aquel moribundo despertó su conciencia social: «Cuando vi (incidente de la extremaunción en *Réquiem por un campesino español*) que los católicos se consideraban superiores al hombre natural y querían privilegios. Yo no podía juzgar, entonces, pero instintivamente sentí un *fondo* falso»⁵⁰⁴.

Resolver las desigualdades e injusticias sociales sería tan sólo la consecuencia de un cambio gradual y complejo. Este aspecto representa, en los textos senderianos, la capa externa, no por ello menos importante, del «compromiso humanista». A menudo, su concepción antropológico-moral se sitúa en un nivel más profundo. Para llegar a una transformación social es necesario ahondar en cómo está formada su estructura y hallar los resortes que permitan una evolución. Con este dinamismo sociocultural se evitarían muchos problemas. Quién sabe si también se podrían prevenir aquellos conflictos que desembocan en guerra civil. Este es un tema que Sender aborda en el *Réquiem*. Las estructuras sociales de la aldea están fuertemente arraigadas en la tradición ancestral (cristiana y pagana). De forma que casi no existen mecanismos que admitan un cierto grado de dinamismo. Lo interesante es que hay un hombre en la aldea —Paco, el del Molino— capaz de liderar una transformación; y que, de pronto, la localidad ha encontrado una ley que propicia los cambios culturales y políticos. Pero, dramática e inesperadamente, el ansiado progreso social es interrumpido y sus representantes son aniquilados. Del mismo modo, es interesante el hecho de que Sender invite al lector a reflexionar sobre la

⁵⁰² J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., pág. 30.

⁵⁰³ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 200.

⁵⁰⁴ F. Carrasquer, "Cuestionario", citado, pág. 175. Todavía recordaría Sender al moribundo de la cueva para denunciar, en particular, la pobreza de los Monegros del Alto y Bajo Aragón. El autor resalta que una de las causas del estancamiento social de la sociedad española, cuarenta años después de su salida del país, es que la riqueza natural no se distribuye con justicia, porque para el capitalismo «no es rentable». Sender argumenta que lo mínimo que un hombre puede hacer es denunciar las situaciones injustas. En Alfonso Zapater, *Aragón, ruta de la sed*, prólogo de Ramón J. Sender, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1975, págs. 11-15.

capacidad de acción del individuo. Proposición que brota en el texto narrativo desdoblada en dos interrogantes. El primero de ellos surge a propósito de la visita al moribundo de las cuevas. Paco comenta que buscaría ayuda entre los vecinos. Entonces, un incrédulo mosén Millán le dice: «—¿Qué puedes hacer tú?» (pág. 38). El segundo interrogante es planteado por el sacerdote, instantes antes del asesinato de Paco, cuando éste aboga por su inocencia y la de los otros: «—Sí, hijo. Todos sois inocentes; pero, ¿qué puedo hacer yo?» (pág. 101). Por ello, pienso que el motivo de la culpa vendría a ser, en este contexto, el elemento narrativo que aglutina lo social y lo antropológico. A mi entender, para el novelista aragonés basta con que un hombre, aunque necesite la colaboración de los demás, tome la iniciativa. Confía en la capacidad individual, como así refleja la actividad de Paco en el ayuntamiento. El caso de mosén Millán es algo distinto. Aquí el autor introduce otro argumento que ensancha el debate y conduce al lector hacia otro tipo de meditación: la fe. ¿Qué sería más apremiante, la fe en Dios o el amor por el hombre? Es un asunto bastante complejo que veremos detenidamente al comentar la figura del sacerdote.

La narración expone una serie de ritos que ponen de manifiesto la integración de Paco en su comunidad. Es «el heredero» y, como tal, deberá atender a las obligaciones familiares. El pequeño sigue las pautas propias de la etapa de la infancia: «A los seis años hacía *fuineta*, es decir, se escapaba ya de casa, y se unía con otros zagales» (pág. 22). Solía ir acompañado de un perro y sentía los temores habituales de los niños: la noche era «misteriosa y temible» (pág. 24). Tenía las típicas riñas con otros chicos «al salir de la escuela» (pág. 24). Algo fundamental es que la amistad con gran parte de los vecinos del pueblo hacía que se sintiera «seguro en la vida» (pág. 27).

La iniciación de Paco a la «vida de los mozos solteros» tiene lugar en la «plaza del agua» o «lavadero». Es un ritual que consiste en bañarse desnudo en el estanque, bajo la pícara mirada de las mujeres:

Paco el del Molino fue una tarde allí a nadar, y durante más de dos horas se exhibió a gusto entre las bromas de las lavanderas. Le decían palabras provocativas, insultos femeninos de intención halagadora, [...]. Después de

aquel incidente, sus padres le dejaban salir de noche y volver cuando ya estaban acostados⁵⁰⁵.

Este acto tiene una fuerte carga sexual. Es «un nuevo bautizo, ahora erótico —con una liturgia de chillidos y voces agresivas—»⁵⁰⁶. Creo evidente que este primer baño de Paco en el «lavadero» está relacionado con el comentario que hizo la Jerónima sobre el recién nacido: «—Vaya, zagal. Seguro que no te echarán del baile —decía aludiendo al volumen de sus atributos masculinos» (pág. 14). Una idea que el autor cierra con el elogio que las viejas del «carasol» hacen del personaje, una vez que éste —y otros concejales— decide no pagar al duque. Las viejas decían que «*los tenía bien puestos*» (pág. 78).

En suma, la adolescencia de Paco se irá desarrollando al margen de la Iglesia. Así lo recuerda el sacerdote: «Casi nunca lo encontraba en la calle, y no tenía tiempo para ir ex profeso a verlo. Los domingos iba a misa —en verano faltaba alguna vez—, y para Pascua confesaba y comulgaba, cada año» (pág. 42). Todo porque ahora el joven Paco se preocupa por hallar soluciones a las desigualdades sociales. Opina que no es «cabal» pagar rentas al duque, ni que existan las cuevas. Se lo reprocha a mosén Millán y éste le replica, de nuevo, que no es asunto suyo ni de nadie: «—¡Qué te importa a ti eso, Paco!»; además, vuelve a restarle importancia: «—¿Qué miseria? —dijo mosén Millán—. Todavía hay más miseria en otras partes que aquí» (pág. 44).

Simultáneamente el héroe se aproxima al «carasol», un lugar en las afueras de la aldea, «en la base de una cortina de rocas que daban al mediodía. Era caliente en invierno y fresco en verano» (pág. 39). Sin duda es el espacio de la voz popular: «Allí iban las mujeres más pobres —generalmente ya viejas— y cosían, hilaban, charlaban de lo que sucedía en el mundo» (pág. 39). Aquí la Jerónima «alcanza su máximo protagonismo», mientras que suele quedar marginada en la aldea⁵⁰⁷. El «carasol» es un ámbito femenino —a veces, frecuentado por el zapatero— y, como tal, aumenta «el poder primigenio de la

⁵⁰⁵ Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., pág. 43.

⁵⁰⁶ Laureano Bonet, "Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: Una lectura de *Mosén Millán*", art. cit., pág. 441.

⁵⁰⁷ Ibid., pág. 442.

colectividad rural»⁵⁰⁸. La función comunicativa de este lugar evidencia la fluctuación entre lo etnológico y lo sociológico que vertebra el relato. Ello porque en las reuniones del «carasol» surgen «los ingredientes mitificadores de la figura pública de Paco»⁵⁰⁹.

El proceso de mitificación del protagonista consta de tres fases. Será iniciado por la Jerónima, cuando difunde la noticia de la visita de Paco a las cuevas. La Jerónima alaba la «piedad» del pequeño, a la vez que acentúa la disconformidad de mosén Millán para ayudar a la familia. Desde ese día, Paco es alguien muy estimado entre las mujeres del «carasol», quienes le calificarán, durante la celebración de su boda, como «el mozo *mejor plantao* del pueblo» (pág. 63). La segunda fase consiste en la exaltación de las hazañas del héroe. Paco es concejal y lucha por la dignidad de las gentes de las cuevas. A partir de ahí, en el «carasol» se deforman sus palabras —«Parece que a los duques les ha llegado su San Martín» (pág. 68)— para darles un tono de provocación: «Decían que Paco había dicho al cura: "A los reyes, a los duques y a los curas los vamos a pasar a cuchillo, como a los cerdos por San Martín"» (pág. 69). De la misma manera, son las mujeres del «carasol» quienes hacen circular una «noticia» ficticia, asignándole al protagonista una amenaza a don Valeriano: «Atribuían a Paco todas las arrogancias y desplantes a los que no se atrevían los demás» (pág. 71).

La última fase de la consagración como héroe se produce con el sacrificio de su muerte. La Jerónima, constantemente preocupada por el paradero de Paco, exclama: «—A ese buen mozo no lo atraparán así como así» (pág. 85). Pero, cuando éste muere, el «carasol» ya ha sido destruido. El romance, por tanto, vendrá a cumplir la función de voz colectiva. Baste recordar que la

⁵⁰⁸ Ibid., pág. 442. Llama la atención un fragmento del artículo "Impopularidad de la Iglesia" (1932) porque contiene esa mezcla de interpretación antropológica y sociológica similar al texto que nos ocupa: «el pueblo español es irreligioso [...] está más cerca del panteísmo que de cualquier inclinación religiosa y confesional [...] ¿Qué consuelos necesita un pueblo donde —en el Alto Aragón, por ejemplo— a los cincuenta años las mujeres se cosen, despreocupadamente, la mortaja, aprovechando muchas veces las sedas de la boda, entre risas y donaires?», citado por J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 258.

⁵⁰⁹ Laureano Bonet, "Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: Una lectura de *Mosén Millán*", art. cit., pág. 442.

transmisión del romance "prohibido" tendría cabida en lo que el autor designó como «cultura en la ilegalidad». Ya entonces Sender basó su argumentación en dos premisas que están esbozadas en esta novela. La primera era que en España se vivía «una prolongación forzada y anacrónica del feudalismo»⁵¹⁰; y la segunda, que históricamente el pueblo había hallado el modo de sortear el dogma impuesto por la «anticultura teológica»:

el pensamiento prohibido, el espíritu perseguido, eran muy fuertes en el pueblo. Bajo las formas de judaísmo, herejía, ateísmo, paganismo, había mil matices de rebeldía que mantenían viva la llama del espíritu popular y que bajo la fuerte caparazón de la teología representaban con hechos aislados en las letras y en las artes «la continuidad de nuestra cultura»⁵¹¹.

Paco es un muchacho adaptado: «Los domingos en la tarde, con el pantalón nuevo de pana, la camisa blanca y el chaleco rameado y florido, iba a jugar a las *birlas*⁵¹² (a los bolos)» (pág. 44). El personaje, en esta etapa, apunta varios signos de rebeldía. Con motivo de las quintas, se niega a hacer acto de penitencia durante la Semana Santa. Atrás queda el deslumbramiento por esta celebración. La penitencia conlleva una serie de actos que Paco considera humillantes. Es decir, es un sacrificio por el cual no está dispuesto a pasar. Por ejemplo, vestir el «hábito de penitente» y arrastrar «con los pies descalzos dos cadenas atadas a los tobillos» (pág. 47). Había visto cómo los penitentes «al hacer avanzar cada pie recogían el cuerpo sobre el lado contrario y se inclinaban como bestias cansinas» (pág. 48). Recordaba la sangre y el ruido de las cadenas en el templo, y cómo las «mujerucas, al verlos pasar, decían en voz baja cosas tremendas» (pág. 48). Con todo, su padre sí hará penitencia. Por una razón u otra, el muchacho saca un número alto y no tendrá que realizar el servicio militar.

⁵¹⁰ Ramón J. Sender, "La cultura en la ilegalidad", art. cit., pág. 8.

⁵¹¹ Ibid., pág. 15.

⁵¹² F. Castellón Cortada, *Alcolea de Cinca. Un pueblo que forja su historia bajo las ripas*, op. cit., pág. 16: «De noche nunca podían salir las chicas de casa; los mozos se divertían jugando a la barra, pelota de frontón, birlos, chapas... Y tornaban a sus casas cuando el sereno entonaba su cantata por las calles, cerca de la medianoche».

Un segundo acto de rebeldía tiene lugar durante el largo noviazgo —dos años— entre Paco y Águeda. El relato presenta los pasos que dan los novios hasta el momento de formalizar el compromiso: el saludo, el intercambio de algunas palabras, la mirada de frente y la sonrisa, el baile —Águeda sólo bailaba con él— y la típica «ronda» a la novia. El alcalde había prohibido rondar. Pero el personaje no acepta tal prohibición. Cuando los guardias civiles llevan detenido a Paco, éste les hace frente y les quita los fusiles. Con ello, gana «fama de mozo atrevido» (pág. 52).

Clemente Alonso hizo notar que las aves no sólo son la expresión del ansia de libertad en los textos de nuestro autor. En ocasiones, le sirven a Sender para evocar con un tono lírico determinados hechos. Como sucede en este relato, cuando se enuncia con «tierno lirismo [...] el progresivo enamoramiento de Paco y Águeda»⁵¹³, mediante el siguiente diálogo entre Paco y Águeda:

En febrero, por ejemplo, ella preguntaba:

—¿Has visto ya las cotovías?

—No, pero no tardarán —respondía Paco— porque ya comienza a florecer la aliaga⁵¹⁴.

La exposición del noviazgo concluye con una tradición de origen pagano —y que «marca el inicio del verano»⁵¹⁵—: «[c]omo todos los novios, [Paco] rondó la calle por la noche, y la víspera de San Juan llenó de flores y ramos verdes las ventanas, la puerta, el tejado y hasta la chimenea de la casa de la novia» (pág. 52). Ronda que había motivado el enfrentamiento del personaje con la Guardia Civil.

⁵¹³ C. Alonso Crespo, *Tierras oscenses en la narrativa de Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 25.

⁵¹⁴ Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., pág. 50. El novelista suele expresar los vínculos que se dan en la naturaleza: cucutes y primavera, falceñas y verano, cotovías y aliaga. Esos nexos «que solo un hombre de campo puede anotar», en Ana Mastral y Javier Delgado, "Ramón J. Sender, campesino aragonés", art. cit., pág. 549. El mundo natural también le sirve para contraponer la vida campesina a la vida política. Las palabras "hierba" y "monte" concretan «la estrecha relación entre la vida política y la situación social en el campo», *ibid.*, pág. 546.

⁵¹⁵ José Antonio Adell Castán, *Fiestas tradicionales del Altoaragón*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1988, pág. 2. La noche de San Juan es «mágica por excelencia y todo en ella adquiere un carácter misterioso», *ibid.*, pág. 22.

El día de la boda del héroe hay la misma atmósfera de alegría que en el día de su bautizo —«En la torre, el cimbal más pequeño volteaba» (pág. 54)—. Comida, bebida, música y una rondalla que canta coplas populares amenizan la fiesta. Ahora bien, la mención del sacerdote al «lecho mortal» trae a la memoria de Paco la escena de la cueva y enturbia la celebración del matrimonio. Durante el festejo, el zapatero y el señor Cástulo ya apuntan el cercano cambio político-social. La caída de la monarquía es intuita o temida por estos dos personajes, que hablan del cambio político a mosén Millán de un modo vago: «—En Madrid pintan bastos, señor cura» (pág. 55), dice el zapatero. En cambio, Cástulo es más astuto. Ante el sacerdote se muestra enigmático: «"Un *runrún* que corre"» (pág. 57); mientras que con el padre del novio es adulator: «—Lo importante no es si ponen o quitan rey, sino saber si la rosada mantiene el tempero de las viñas. Y si no, que lo diga Paco» (págs. 57-58).

Un mes después de la boda se celebran elecciones municipales en la aldea. Todos los concejales elegidos eran «contrarios al duque», lo que acrecienta la esperanza de Paco: «"Vamos a quitarle la hierba al duque"» (pág. 68). A petición de don Valeriano se repiten la elecciones y Paco ocupa el lugar de su padre, por lo cual dedicará todos sus esfuerzos a propiciar el cambio social: «No se sabía exactamente lo que planeaba el ayuntamiento "en favor de los que vivían en las cuevas", pero la imaginación de cada cual trabajaba, y las esperanzas de la gente humilde crecían» (pág. 71).

En todo caso, el personaje ha logrado la aceptación y el reconocimiento de sus vecinos (nivel comunal); y ha encontrado el amor (nivel individual). Es una cuestión fundamental para la validación de los personajes senderianos. Hasta aquí, puede decirse que el personaje ha completado los ritos simbólicos de integración local. La narración permite conectar el ciclo vital del héroe con el "calendario cíclico" de la vida aldeana. En este sentido, el alcance del legado cultural —signo de inmovilismo social— será distinto según sea el personaje que lo ostente. La identidad del protagonista se reafirma por medio del apodo: «La gente [...], comenzó a llamarlo Paco el del Molino. El bisabuelo había tenido un molino que ya no molía, y que empleaban para almacén de grano» (págs.

41-42). Nótese que la bendición de los campos realizada por el cura en *El lugar de un hombre* tiene su equivalente en los rezos de la Jerónima: «extrañas oraciones para ahuyentar el pedrisco y evitar las inundaciones» que, según decía, «había heredado de su abuela» (pág. 18). El autor insinúa, de ese modo, el origen pagano de esa tradición. También la cultura eclesial halla una vía de transmisión a través de un objeto —atributo social— de don Valeriano: «una reliquia del santo P. Claret heredada de su bisabuelo» (pág. 66).

Con el examen de la vida de Paco (infancia, adolescencia, edad adulta) quedan señalados los ritos o fases adscritas al ámbito ancestral y aquellos que son parte de la cultura eclesial. La línea que separa ambos mundos se difumina, a veces, dando lugar a un tipo de religiosidad popular. Hay dos tradiciones que, por su relación con mosén Millán, merecen mención aparte. En las primeras páginas de la novela leemos que anualmente los campesinos hacían dos regalos a la iglesia: «uno de lana y otro de trigo, en agosto» (pág. 17). La familia de Paco, sin ser ferviente, cumplía con el sacerdote, «más por tradición que por devoción —pensaba Mosén Millán—» (pág. 17). Poco antes del comienzo de la guerra, el narrador hace hincapié en otra celebración religiosa: «En los terrenos del duque había una ermita cuya festividad se celebraba un día de verano, con romería. Los romeros hacían ese día regalos al sacerdote, y el municipio le pagaba la misa» (pág. 78). Así había sido siempre. Pero, con la llegada de la República, el alcalde y los campesinos, tal vez por primera vez, acuerdan no seguir la tradición. Circunstancia que irrita al cura, quien llega a negar la legitimidad del ayuntamiento: «—¿El ayuntamiento, dices? ¿Y qué es el ayuntamiento?» (pág. 78).

Las dos costumbres citadas son, en realidad, dos privilegios del sacerdote, que ve peligrar su posición e influencia sobre las familias campesinas. Baste recordar que su misión consiste en «atraer» al pueblo hacia la iglesia. Con todo, esta serie de regalos "obligatorios" pone de manifiesto la dependencia económica de mosén Millán. Aún más, si los relacionamos con los regalos "voluntarios", pero condicionados, que le hacen los más ricos: «Don Valeriano había regalado años atrás una verja de hierro de forja para la capilla del Cristo,

y el duque había pagado los gastos de reparación de la bóveda del templo dos veces. Mosén Millán no conocía el vicio de la ingratitud» (pág. 77). En definitiva, dicha dependencia tiene mucho que ver con la posición adoptada por el cura antes —insta a Paco a «no alborotar a la gente ni remover las bajas pasiones» (pág. 69)— y durante el conflicto bélico.

Ya dijimos que en ningún momento de la narración se habla de guerra civil, sino de «horrible confusión» (pág. 85), de algo que «es horrible y no tiene nombre» (pág. 86), de «locura» (pág. 89) —siempre en boca de mosén Millán—. Lo que se propuso el novelista fue retratar con unos pocos trazos el impacto brutal y la fractura de un pueblo. Recordemos que, según sus palabras, durante el proceso creativo del *Réquiem*, pensaba «en la expresión literaria directa de un problema en torno a una aldea»⁵¹⁶. Esto es más eficaz, en mi opinión, que si hubiera hecho una larga disertación política o moral. Y guarda estrecha relación con la conciencia literaria y la expresión artística de Sender. Ya en 1930, el escritor anotó lo siguiente: «La historia contemporánea registra hechos que por sí solos poseen una categoría artística. No es necesaria la mano del poeta para darles naturaleza literaria, porque ya son bastante elocuentes»⁵¹⁷. Tan elocuentes como la represión de esta pequeña localidad aragonesa. Han muerto campesinos, hombres de las cuevas, concejales —y morirán algunas mujeres del «carasol»—, pero nadie halla una explicación. El modo de cometer los asesinatos es aterrador: «Nadie sabía cuándo mataban a la gente. Es decir, lo sabían, pero nadie los veía. Lo hacían por la noche, y durante el día el pueblo parecía en calma» (pág. 83). Cada día aumenta el número de cadáveres que los «*píjaitos*» abandonan en cualquier lugar. Entre ellos, el cadáver del zapatero: «apareció muerto en el camino del carasol con *la cabeza volada*» (págs. 82-83).

⁵¹⁶ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 132. De su primera novela diría: «*Imán* es una narración pacifista en donde la realidad habla por sí misma», *ibid.*, pág. 112.

⁵¹⁷ Ramón J. Sender, "Teatro político de Piscator. El drama documental", *La Libertad*, (31-12-1930), citado por J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 271. Podemos completar la concepción literaria de nuestro autor con el siguiente fragmento de *Álbum de radiografías secretas*, Barcelona, Destino, 1982, pág. 237: «Volviendo a lo que a mí me interesa como español que escribe novelas [...], creo que la novela vale más que el documento que certifica oficialmente los hechos y es de más trascendencia en cuanto a los elementos de análisis y de interpretación necesarios para llegar a levantar mitos».

Es una oleada de violencia que el autor ha plasmado con sencillez y persuasión: «Disparos por la noche, sangre, malas pasiones, habladurías, procacidades de aquella gente forastera, que, sin embargo, parecía educada» (pág. 85).

Ramón J. Sender ha omitido las menciones directas a la guerra y, en consecuencia, sustituye la connotación política de los dos bandos tradicionales (rebeldes y leales, o nacionales y republicanos) por una noción más elemental: naturales y foráneos. Con una particularidad, pese a que los caciques son naturales de la aldea, «llevan la marca de extraños, de renuncia al grupo, en la forma de vestir»⁵¹⁸. El hecho de que la acción novelesca tenga un único escenario refuerza este aspecto del relato. Un entorno rural, cuyos espacios son evocados desde la sacristía, pero «no sobrepasan nunca el límite geográfico de la aldea»⁵¹⁹. Salvo lejanas referencias a la capital de la provincia, a Madrid, a Barcelona y a Rusia: «Nadie sabía que era la Rusia, y todos pensaban en la yegua roja de la tahona, a la que llamaban así» (pág. 84). Similar extrañamiento causa la presencia de unos forasteros que imponen su orden. Con ello, el novelista subraya la agresión que sufre la aldea.

Si repasamos los estudios críticos sobre el *Réquiem*, observamos que hay una idea que se repite. Sender habría planteado el inicio de la guerra civil como la imposición de un nuevo orden —la violencia— que pretende restablecer, a su vez, el orden secular. De tal forma que la guerra «no es el referente histórico exacto» del relato, sino que más bien el entramado histórico sería «la operación "de limpieza"»⁵²⁰. Unos investigadores argumentan en favor de que la estructura de la novela tiene como objeto propiciar la interpretación antropológica y moral —Mainer⁵²¹, Mañá y Esteve—. Otros críticos contemplan,

⁵¹⁸ A. I. Ovejero, "Estructuras mítico-narrativas de *Réquiem por un campesino español*", art. cit., pág. 229.

⁵¹⁹ J. L. Negre Carasol, "Analepsis en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender", art. cit., págs. 63-64.

⁵²⁰ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., págs. 47-48.

⁵²¹ J.-C. Mainer, "El territorio de la infancia y las fuentes de la autobiografía senderiana", art. cit., pág. 154: este «tercer y más absurdo orden, el de la violencia y el egoísmo» se impone tanto al mundo social como al natural, encarnados ambos en el sacerdote y la bruja. La barbarie fascista y el motivo expiatorio son temas subyacentes en «un marco referencial más extenso —el propio de una compleja meditación de antropología moral—».

en cambio, la lectura de la obra desde el plano histórico —Peñuelas⁵²² y Ovejero—.

Abundando en este asunto, Mañá y Esteve apuntaron, con buen criterio, que hasta el advenimiento de la República la convivencia en la aldea tiene «tintes idílicos, pero cuando se plantea la liberación de los humildes se rompe la coexistencia y vendrán de la ciudad para restaurar la situación anterior»⁵²³. Finalmente, se restituye el anterior orden, que básicamente supone la devolución de los montes al duque, mas «la relación arcádica preexistente no queda restaurada»⁵²⁴. Dos breves fragmentos del relato reflejan con elocuencia ese razonamiento: los gritos y las risas que en su día avivaron la aldea desaparecerán. Así, leemos cómo, cada tarde de verano, los mozos nadaban desnudos en el estanque, al tiempo que «[l]as lavanderas parecían escandalizarse, pero sólo de labios afuera. Sus gritos, sus risas y las frases que cambiaban con los mozos mientras en la alta torre crotoraban las cigüeñas, revelaban una *alegría primitiva*» (pág. 43, la cursiva es mía). En cambio, la imagen de la aldea es bien distinta durante el verano de la guerra. Cuando asesinan a Paco, el narrador destaca el hecho de que «[e]l pueblo entero estaba callado y sombrío, como una inmensa tumba» (pág. 105).

La violencia y la represión han provocado una ruptura en el ritmo vital de la aldea. La comunicación entre el sacerdote y la «bruja» (aunque fuera para desaprobarse el uno al otro) ha sido cortada. El pueblo da la espalda a mosén Millán, pero también a la Jerónima: «vivía todavía [...], aunque era tan vieja, que decía tonterías, y no le hacían caso» (pág. 21). El derramamiento de sangre abre una brecha entre el pueblo y los poderosos —y, por extensión, entre las dos culturas—, dando lugar a la incomunicación. Ahora bien, el pueblo no olvida, como revela la presencia del potro en la iglesia, que, además, como «símbolo

⁵²² Marcelino C. Peñuelas, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, op. cit., págs. 139, 155. Distingue tres niveles temáticos en la narración: el social, el religioso y el humano; si bien «el sentido social del relato, [...] constituye su primera y más evidente dimensión».

⁵²³ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 50.

⁵²⁴ *Ibid.*, pág. 50.

trágico, se une a la soledad espiritual de mosén Millán en dos momentos simétricos, al principio y al final de la novela»⁵²⁵.

El potro de Paco puede ser un símbolo por medio del cual, el autor ha dejado un resquicio a la esperanza. Los ideales de justicia, libertad e igualdad no habrían muerto con el héroe. Sobrevivirían en los aldeanos que esperan recuperar un día la palabra. El modo misterioso en que el potro penetra en la iglesia —«las puertas estaban cerradas» (pág. 94)— indica que el carácter mágico, ancestral sigue latiendo dentro del dolorido pueblo, que aún no ha perdonado al sacerdote.

Ángel Iglesias Ovejero estima que el plan de Paco —y del ayuntamiento— es una agresión a la «orientación social providencialista» que rige la vida aldeana. La tarea de los forasteros es reponer la citada orientación. Mosén Millán y don Valeriano presiden los actos en la plaza: el saludo y el himno fascista⁵²⁶; la quema de la bandera tricolor; los discursos sobre el «imperio», el «destino inmortal», y «la santa fe». Estos elementos son suficientes para ver que la contienda está presentada mediante un esquema, en el cual puede reconocerse «el gran mito histórico-social moderno: la identificación de los intereses económicos con la religión»⁵²⁷. Ovejero entiende que introducir al potro en la iglesia no sería un gesto de los campesinos contra mosén Millán. Este hecho tendría que ver con el tratamiento irónico de la religiosidad oficial empleado por el autor en diversas secuencias del relato: «su presencia en el lugar sagrado provoca un simulacro de lucha, parodia burlesca entre el bien y el mal, sugerida por la alusión a las imágenes de los santos, en la que los tres ricos realizan una operación de limpieza»⁵²⁸, como antes hicieron los forasteros.

⁵²⁵ Ibid., pág. 48. El potro es el «ser mágico por excelencia de este relato», en opinión de F. Carrasquer, introducción a Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., pág. LXVI. Por su parte, Jean-Pierre Ressot —*Apología de lo monstruoso*, op. cit., pág. 34— concluye que la presencia del potro en la iglesia puede leerse como «una reencarnación monstruosa del alma del personaje que viene a atormentar la conciencia de mosén Millán».

⁵²⁶ A. I. Ovejero, "Estructuras mítico-narrativas de *Réquiem por un campesino español*", art. cit., pág. 230: «Este himno, que no se nombra, no puede ser otro que el *Cara al sol*, el cual, por un verdadero refinamiento irónico, está en perfecta homofonía con el nombre local de la "solana", el *carasol*».

⁵²⁷ Ibid., pág. 225.

⁵²⁸ Ibid., pág. 232.

Ramón J. Sender hace una incursión en el campo de la Historia desde un punto de vista moral y antropológico. El sentido del *Réquiem* viene dado por la interrelación de las tres materias. Así se explica que el texto admita diversos modelos narrativos: «la parábola, el romance épico, el cuento folclórico mágico, el cuadro de costumbres»⁵²⁹. Los actos de los protagonistas son productos de la cultura: eclesial, en el caso de mosén Millán; y fruto de la unión de cultura eclesial y ancestral, en el caso de Paco. Semejante dicotomía tiene una traducción en el ideario de nuestro autor: la conocida oposición entre instinto natural («hombría») e instinto social. Este último, representado por el cura, comporta la continuidad económica y social establecida en la aldea por la tradición. Mientras que el instinto natural y la conducta "cristiana" brotan de forma espontánea en el campesino, lo cual favorece la presentación de Paco como símbolo de justicia social y símbolo del cristianismo.

Si partimos de una lectura parabólica de la novela, vemos cómo el grupo formado por los caciques y los forasteros está caracterizado, a un tiempo, por la ilegalidad y por la iniquidad. La ausencia de un tribunal resalta la maldad de sus actos. En tanto que muchos habitantes se encontraban «fuera de la aldea segando» (pág. 83), los asesinatos se cometen incesantemente sin juicio previo. Hecho subrayado en el asesinato del héroe, cuando el párroco alude a un futuro juicio, «delante de un tribunal» (pág. 98), que obviamente no acontece. El fusilamiento del protagonista —salvador de la aldea— es una alegoría de la crucifixión. Las referencias implícitas en el texto son notorias: el centurión que «da el tiro de gracia» al héroe, «como el centurión Longinos da a Cristo la lanzada en el costado»⁵³⁰. Que sea entregado por mosén Millán (Judas), aun cuando éste rechace las treinta pesetas. El "prendimiento" en el monte, o la ejecución del personaje junto a dos campesinos «contra las paredes del cementerio, evocando la etimología del nombre bíblico de Gólgota», entre otras⁵³¹. Además, el romance sugiere «de una manera elíptica» esta analogía,

⁵²⁹ Patricia McDermott, "Cómo se hace una novela... relativamente", art. cit., pág. 56.

⁵³⁰ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 41.

⁵³¹ A. I. Ovejero, "Estructuras mítico-narrativas de *Réquiem por un campesino español*", art. cit., págs. 227-228.

pues enuncia la «pasión y muerte» del protagonista, al tiempo que sus versos «insinúan como intertexto implícito el Evangelio»⁵³². Conviene apuntar que la analogía del personaje con la figura de Cristo constituye un vínculo más de Sender con la ideología anarquista. Aunque hubo diversas interpretaciones a la hora de asignarle una función social a Cristo —«mitificación política»—, existía, en cierto modo, «el acuerdo en atribuirle un significado "social", caracterizado —como toda la Iglesia primitiva— por la pobreza, la vida comunitaria y la defensa de los humildes»⁵³³. En este sentido, la comparación que hace mosén Millán, al decir que Paco «sería tal vez un nuevo Saulo para la Cristiandad» (pág. 20), convierte al héroe en prototipo de «nuevo evangelizador y reorganizador de la Iglesia, ya que esto es lo que representa San Pablo en los orígenes del cristianismo»⁵³⁴. En definitiva, Ramón J. Sender no se limita a criticar la alianza de la Iglesia con el fascismo. Va un poco más lejos al realizar una crítica histórica del catolicismo por medio de la creación de Paco, cuya preocupación por los humildes está en contraposición a la pasividad del cura. Miembro de una institución reprobable desde un punto de vista moral. Hemos de concluir, por tanto, que el plano histórico, el plano antropológico y el plano moral se entrecruzan hasta el punto de ser indisolubles para la comprensión global de la novela.

La interpolación de los treinta y nueve versos que conforman el "Romance a Paco, el del Molino" es, desde mi punto de vista, un homenaje del escritor oscense al pueblo español. En la medida que el romancero alcanzó gran «popularidad» durante 1936, no creo casual la elección del autor. El romancero «fue programado en gran parte por la Alianza de Intelectuales Antifascistas y por su revista *El Mono Azul*»⁵³⁵. Recordemos que Sender colaboró en dicho

⁵³² Patricia McDermott, "*Réquiem por un campesino español: summa* narrativa de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 381.

⁵³³ J. Álvarez Junco, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, op. cit., pág. 208.

⁵³⁴ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 57. Ramón Rufat, "El sentimiento religioso en Ramón J. Sender", *Alazet*, núm. 4, 1992, pág. 183: «la fe de Sender [...] ha hecho del símbolo cristiano, del Jesús, cuya existencia carnal no acepta, una verdadera encarnación de la libertad en el corazón de los hombres y el principio motor de su arte, de su moral, de su ciencia y de su cultura».

⁵³⁵ *Romancero de la guerra civil*, edición, introducción y notas de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978, pág. 15.

semanario con tres artículos. Aunque no escribió ningún romance en este período, sus artículos exaltaban las hazañas de sus compañeros en la lucha. Hay otra circunstancia que nos interesa. Los romances no sólo fueron «escritos por los *intelectuales*», sino que también fueron «escritos *por el pueblo*, si bien todos iban destinados *al pueblo*»⁵³⁶. Los habitantes de la aldea aragonesa son los creadores del romance que nos ocupa. Es el pueblo quien mitifica a ese campesino que sacrificó su vida por la dignidad de todos los hombres, mediante este romance «de carácter noticioso semejante por su forma [...] a los romances de ciego y de sucesos que aún se difundían en el siglo XIX y que retomaron nueva fuerza en el romancero popular de la guerra civil»⁵³⁷.

El recitado del monaguillo se anticipa a los recuerdos del cura en lo referente al desenlace del personaje —«Ahí va Paco el del Molino / que ya ha sido sentenciado» (pág. 9)—. Los versos aparecen en el texto de forma desordenada y fragmentaria porque son recitados en función de la memoria del monaguillo, con lo cual el autor subraya «su carácter oral, anónimo, de obra no escrita»⁵³⁸. José Luis Negre realizó hace unos años dos trabajos en torno al *Réquiem* bastante completos. Artículos que ya han sido citados. Uno es el análisis (métrico y estilístico) del romance. El otro aborda el componente religioso de la novela. De su estudio nos interesa la revisión del léxico. Puesto que el romance coincide con el cuerpo narrativo del texto en que sobresalen tres campos semánticos: términos religiosos (el más amplio), vocablos relacionados con la naturaleza y voces que aluden a la justicia⁵³⁹. En este último campo semántico, puede advertirse una cuestión relevante. El narrador hace una rectificación a la exposición del romance, que «hablaba luego de otros reos que murieron también entonces, pero el monaguillo no se acordaba de los nombres. Todos habían sido asesinados en aquellos mismos días. Aunque el

⁵³⁶ Ibid., pág. 23. Francisco Caudet indica también la existencia de «unos recitadores, juglares improvisados, que iban repitiendo los versos en romance». Como juglar improvisado actúa el monaguillo, quien «no sabía todo el romance de Paco, y se quedaba en la puerta [...] tratando de recordar: ...ya los llevan, ya los llevan / atados brazo con brazo» (pág. 16). Fórmulas repetitivas propias del Romancero.

⁵³⁷ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 39.

⁵³⁸ José Luis Negre Carasol, "El «romance de Paco el del Molino» en *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender", *Argensola*, núm. 97, 1984, pág. 101.

⁵³⁹ Ibid., págs. 118-119.

romance no decía eso, sino *ejecutados*» (pág. 77). Según explica Negre Carasol, ello comporta dos connotaciones opuestas: homicidio (asesinados), frente a administración de justicia (ejecutados)⁵⁴⁰. O bien, este matiz contiene los dos puntos de vista —vencedores y vencidos— consecuentes de cualquier guerra: el «uso de la palabra *ejecutado* (la perspectiva de los vencedores) en vez de *asesinado* (la perspectiva de los vencidos)»⁵⁴¹. Por último, el romance aporta, en conjunto, un tono lírico a la narración. Por ejemplo, hay una alusión a las cotovías que enlazaría amor y muerte: «...las cotovías se paran / en la cruz del camposanto» (pág. 96). Pues remite al lector al diálogo amoroso entre Paco y Águeda.

Llegados a este punto es oportuno abrir un paréntesis que nos permita remarcar diversas similitudes entre el *Réquiem* y el documental *Viaje a la aldea del crimen* —un relato a medio camino entre el periodismo y la literatura—. Texto que habría servido a Sender, según Eduardo Godoy, como base de la novela que nos ocupa. Para este crítico, el novelista habría hecho «una poetización selectiva de lo observado» en el proceso de violencia que se desencadenó en la localidad gaditana de Casas Viejas:

Paco, mosén Millán, los señoritos, los caciques y los campesinos de *Réquiem*... se encuentran en embrión, en los labriegos de Casas Viejas; en el sacerdote que no halla qué hacer y deambula entre los cadáveres; los terratenientes y los guardias de asalto. El germen de la novela está ahí⁵⁴².

La extrema situación de miseria (hambre y paro) dieron paso a la proclamación del comunismo libertario en varias localidades de Valencia, Cataluña y Andalucía en enero de 1933. En Casas Viejas tuvo lugar una de las represiones más cruentas. La sublevación pacífica de un grupo de campesinos tiene como respuesta el ataque brutal de la guardia de asalto. Probablemente

⁵⁴⁰ Ibid., pág. 120.

⁵⁴¹ Patricia McDermott, "*Réquiem por un campesino español*: summa narrativa de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 381.

⁵⁴² Eduardo Godoy Gallardo, "Problemática y sentido de *Réquiem por un campesino español*", en J.-C. Mainer, *Ramón J. Sender. In Memoriam*, op. cit., pág. 433, nota 9. Sender fue enviado a Casas Viejas, como cronista del periódico *La Libertad*, para informar de lo ocurrido durante los días 10, 11 y 12 de enero de 1933.

nuestro autor trajo a su memoria, en tanto que iba dando forma al texto del *Réquiem*, determinadas escenas del libro documental⁵⁴³. Todavía más, si consideramos que el autor había fundido y remodelado, en la misma época de redacción de *Mosén Millán*, parte de aquella obra en la novela *El verdugo afable*.

Cabe recordar que haber conocido de primera mano los testimonios de las familias de las víctimas supuso un impacto brutal en el ánimo de Sender. La reconstrucción de los hechos aportada por el novelista deja ver que, en aquel momento, justificaba el levantamiento de los campesinos. Sin embargo, se mostrará decepcionado tanto por la descoordinación anarcosindicalista, como por el desmedido proceder de la guardia de asalto —a instancias de determinados cargos del gobierno republicano—. Parece que existen pocas dudas en cuanto a que este acontecimiento fue uno de los motivos que impulsaron al escritor hacia el comunismo⁵⁴⁴. Un indicio de que esta experiencia alteró el rumbo vital del novelista se halla en el texto del reportaje. José M^a Jover advierte una inflexión en el tono afectivo del autor:

en la antropología revolucionaria de Sender van a aparecer, a partir de *Casas Viejas*, caracteres psicológicos y rasgos morales que no aparecen en las multitudes urbanas ni en los militantes de *Siete domingos rojos*, en cabeza, la consideración humana del adversario y la piedad⁵⁴⁵.

El esquema sociopolítico del *Réquiem* y de *Casas Viejas* es casi idéntico. El libro de 1934 exponía cómo, pese a la voluntad de los dirigentes republicanos,

⁵⁴³ El autor señaló esta tragedia como un motivo esencial del fracaso de la República en 1933: «una república que era capaz de hacer lo de Casas Viejas no podía sobrevivir», en Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 88. Según José M^a Salguero, este asunto monopolizó «el debate político, y llevará a la derrota de las izquierdas en las siguientes elecciones generales, junto con el voto femenino y la abstención anarcosindicalista», en Ramón J. Sender, *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas)*, introducción de José María Salguero Rodríguez, Madrid, Vosa, 2000, pág. 14.

⁵⁴⁴ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 267: «sucedieron sustancialmente dos acontecimientos de muy distinto signo, pero fácilmente relacionables: la sublevación anarcosindicalista del 8 de enero, causa inmediata de la represión de Casas Viejas, y la llegada de Hitler al poder. Ambas circunstancias debieron de confluír a la hora de empujar finalmente al intelectual [...] hacia el comunismo».

⁵⁴⁵ José M^a Jover, *Historia, biografía y novela en el primer Sender*, op. cit., pág. 91.

el sistema feudal —económico y social— perduraba en las aldeas españolas y, en consecuencia, los avances sociales habían sido mínimos. Un exponente de ello era la inoperancia de la reforma agraria. Aunque en mayo de 1931 se introdujeron varias medidas para resolver el problema del campo, ninguna tuvo efectos positivos para los trabajadores. La Ley de Términos Municipales impedía a los jornaleros desplazarse a otras localidades en busca de empleo. De ahí que Sender la calificase como un «acuerdo de los socialistas, que estaría bien si no fuera de un simplismo absurdo»⁵⁴⁶. Por otra parte, los decretos sobre los arrendamientos terminaron, la mayor parte de las veces, en los tribunales⁵⁴⁷. El escritor plasmará este hecho en el *Réquiem*: «En Madrid suprimieron los *bienes de señorío*, de origen medievo y los incorporaron a los municipios. Aunque el duque alegaba que sus montes no entraban en aquella clasificación, las cinco aldeas acordaron, por iniciativa de Paco, no pagar mientras los tribunales decidían» (pág. 70).

Podemos comparar varios fragmentos del texto de 1934 con la obra que nos ocupa. Uno de los síntomas más evidentes de la situación de miseria extendida por todo el país es el de la vivienda. La soledad y el aislamiento de los habitantes de la cueva, en el *Réquiem*, tiene un claro precedente en la descripción hecha por Sender de las chozas de Casas Viejas:

Un círculo o un cuadrado con tres metros de diámetro o de diagonal. Cavada la tierra, para ahorrar paredes porque cuesta dinero de piedra, y no digamos el ladrillo. Cuando el amplio hoyo alcanza la profundidad de un metro, termina la primera parte de la tarea y comienza la segunda, que consiste en amasar la tierra extraída con agua, y con el barro ligar un trenzado de ramas secas alrededor del hoyo. Las ramas se juntan por arriba y la casa está construída⁵⁴⁸.

Casas Viejas es un pueblo «rojo». Por contra, la aldea del *Réquiem* es apolítica. De cualquier modo, los comentarios del narrador del relato de 1953,

⁵⁴⁶ Ramón J. Sender, *Viaje a la aldea del crimen*, op. cit., pág. 64.

⁵⁴⁷ Hugh Thomas, *La guerra civil española*, vol. I, Barcelona, Mondadori, 2001, pág. 106.

⁵⁴⁸ Ramón J. Sender, *Viaje a la aldea del crimen*, op. cit., pág. 53.

en apariencia neutros, enmascaran la conciencia política de los personajes. El lector deduce que los concejales son hombres de izquierdas: «Los nuevos concejales eran jóvenes, y con excepción de algunos, *según don Valeriano*, gente baja» (pág. 67, la cursiva es mía); además, dice que «[e]l cura estaba perplejo. Ni uno solo de los concejales se podía decir que fuera hombre de costumbres religiosas» (pág. 68). No obstante, estas aldeas —una real, la otra ficticia— no son tan opuestas como podría pensarse. La conciencia social de los campesinos de Casas Viejas es explícita. Con todo, el narrador hace hincapié en que también actúan por instinto: «Hay detalles nimios que revelan hasta qué punto la sugestión de la "lucha de clases" domina a estos campesinos, la mayor parte de los cuales no distingue doctrinas opuestas y sólo capta lo que el instinto le dice en cada caso»⁵⁴⁹.

Sender expone la situación del campo andaluz que, en comparación con Aragón o Cataluña, es terrible. Hay una frase en el reportaje que tiene cierta correspondencia en la novela. El periodista se detiene en describir el hambre, la ausencia de derechos, y la desesperación de la población jornalera, e incide en lo siguiente: «De propagandas rojas o de delitos comunes hay hombres siempre en la cárcel»⁵⁵⁰. Esto nos recuerda uno de los diálogos entre mosén Millán y Paco, en el cual comentan la suerte del matrimonio de las cuevas:

—Tienen un hijo que podría ayudarles, pero he oído decir que está en la cárcel.

—¿Ha matado a alguno?

—Yo no sé, pero no me extrañaría.

[...]

—Su hijo no debe ser muy malo, padre Millán.

—¿Por qué?

—Si fuera malo, sus padres tendrían dinero. Robaría.

El cura no quiso responder⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Ibid., pág. 71.

⁵⁵⁰ Ibid., pág. 49.

⁵⁵¹ Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., págs. 36-37.

Cuestión que se cierra con una conversación entre Paco y su padre, en la cual se plantea quién es el responsable de dicha situación: «el chico habló de que el enfermo tenía un hijo presidiario, pero que no era culpa del padre» (pág. 39). A lo que el padre del protagonista responde: «—Ni del hijo tampoco» (pág. 39). Reconocemos al autor de posguerra que, además de responsabilizar a un grupo social concreto, eleva el grado de culpabilidad a toda la humanidad.

Como indicó Godoy Gallardo, el germen de la caracterización de mosén Millán bien pudo estar en el cura de Casas Viejas. Consumados los asesinatos, el narrador del libro documental indica la tibieza moral del sacerdote: «andaba entre todo aquello con un aire pacato y recogido. No se había metido en nada. Esperaba que se le requiriera para administrar los santos óleos»⁵⁵². Como ya se apuntó, Ramón J. Sender reelabora estos hechos en *El verdugo afable*, donde este personaje adquiere algo más de relevancia. Aquí el cura —informador de Ramiro— toma partido por uno de los bandos. Cree que las muertes han ocurrido por la voluntad de Dios. Si bien el narrador apunta lo paradójico de sus sentimientos: «Se mostraba a un tiempo satisfecho de la victoria de las fuerzas del orden e inquieto por las proporciones de la represión»; «Hablaban el sacerdote de los excesos de la fuerza pública, aunque comprendía que los campesinos rebeldes habían merecido un castigo»⁵⁵³. Observaremos una contradicción bastante parecida en mosén Millán, quien lamenta las muertes, pero no hace nada para impedir las.

El paralelismo más llamativo se encuentra en el camino que tomará la represión sobre los campesinos. Es decir, en la pretensión de escarmentar al pueblo. La violencia sigue los mismos patrones en 1933 y en 1936: los asesinatos bajo la imagen común de los fusilamientos en las tapias de los cementerios; la huida de los campesinos al monte; el pueblo desierto y enmudecido. Los jefes de la guardia de asalto tienen órdenes de *razziar* el pueblo de Casas Viejas. Asimismo, en la novela leemos cómo tal escarmiento se aplica al «carasol», con el regocijo del señor Cástulo, quien asemeja el

⁵⁵² Ramón J. Sender, *Viaje a la aldea del crimen*, op. cit., pág. 146.

⁵⁵³ Ramón J. Sender, *El verdugo afable*, prólogo de Rafael Conte, Barcelona, Destino, 2001, págs. 282, 285.

asesinato de las mujeres a una cacería: «llegaba [...] diciendo que el carasol se había acabado porque los señoritos de la ciudad habían echado dos rociadas de ametralladora, y algunas mujeres cayeron, y las otras salieron chillando y dejando rastro de sangre, como una bandada de pájaros después de una perdigonada» (pág. 91).

Por tanto, acierta Eduardo Godoy al apuntar la intertextualidad de estas dos obras. Habría sido muy difícil para Sender olvidar la imagen del «pueblecito ensangrentado de Casas Viejas» —palabras con las que cerraba la obra—, mientras recreaba las escenas violentas del *Réquiem* —«la neblina del paisaje húmedo de sangre»—. Como tampoco olvidaría su propia experiencia bélica. Me referiré brevemente a *Contraataque*.

Hay cierta semejanza entre la represión que los falangistas —«señoritos feudales de la comarca», «señoritos de Falange»⁵⁵⁴— ejercieron durante una semana sobre los habitantes de Adamuz y la descripción que presenta el modo en que los forasteros tomaron la aldea aragonesa de la ficción. Así, leemos en *Contraataque*: «Los siete días que la aldea estuvo en poder de los rebeldes, éstos sembraron la desolación. No había una sola casa de campesinos donde no hubiera sido asesinado un pariente»⁵⁵⁵. Se da la misma situación criminal en ambos casos: «Por todas partes nos salían al paso huellas de crimen. Se hablaba de la muerte de las víctimas refiriendo detalles que nos hacían pensar, no en una guerra, sino en una locura moral colectiva que llegaba, como una brisa caliente y podrida, del campo rebelde»⁵⁵⁶. En este sentido, la escena que narra la defensa de Paco en las Pardinas pudo estar inspirada en la defensa de este pueblo cordobés. Los campesinos de Adamuz recuperaron heroicamente su localidad «con sus escopetas de caza, cargadas con postas loberas y algún cartucho de dinamita»⁵⁵⁷. Fundamentalmente por el hecho de que en esta localidad, como en tantas otras de España, los habitantes carecían de otros medios defensivos. De igual forma en la novela, según cuenta el centurión, «el

⁵⁵⁴ Ramón J. Sender, *Contraataque*, introducción de Sender, bibliografía y tablas cronológicas de José Pérez Bowie, Salamanca, Ediciones Almar, 1978, págs. 148, 149.

⁵⁵⁵ Ibid., pág. 149.

⁵⁵⁶ Ibid., pág. 151.

⁵⁵⁷ Ibid., pág. 148.

fugitivo los había recibido a tiros» (pág. 92) con una de las carabinas de los guardas de montes, dando con ello signos de heroicidad. La advertencia del centurión a mosén Millán: «—No queremos reblandecidos mentales», «—Diga usted la verdad —dijo el centurión sacando la pistola y poniéndola sobre la mesa» (pág. 89), es una imagen que parece estar calcada de otra amenaza: la de los falangistas al sepulturero de la localidad cordobesa. El sepulturero se había negado a enterrar a un hombre que aún vivía, pero «mostrándole las pistolas, le advirtieron que tuviera cuidado, porque "por la boca muere el pez"»⁵⁵⁸. Dejando al margen el tono propagandístico de *Contraataque*, esta obra y *Réquiem* comparten un mismo mensaje: desmontar o anular el mito de justicia y de moralidad que los fascistas edificaron en torno a sus actos. Quienes glorificaban la familia y arengaban en nombre de una justicia divina, destruyeron incontables familias y practicaron todo tipo de crueldades. A la altura de 1953, nadie esperaba que las democracias occidentales intervinieran contra la dictadura franquista. Sin embargo, parafraseando a Sender, lo menos que podía hacer un escritor era denunciar la injusticia y eso es lo que hace el novelista oscense en este relato.

Quisiera significar que, en vísperas de la guerra civil, el *Diario de Aragón* publica el artículo "Hablemos de plenos poderes" (11-7-1936). Aquí nuestro autor evidencia un nuevo avance ideológico, al no concentrar «los términos negativos en "lo burgués", como en momentos anteriores, sino en "lo feudal" y sus defensores»⁵⁵⁹. Este sistema social feudal —negativo— lo había presentado en *El lugar de un hombre*, y también lo encontramos en el *Réquiem*. Sender reproduce en este relato la estructura social típica de la sociedad rural de principios del siglo XX. Una estructura que sigue la tradición feudal de jerarquía piramidal: monarquía, nobleza, caciques, Iglesia y pueblo. En la aldea estos grupos sociales se reducen a dos: la clase poderosa y el pueblo⁵⁶⁰. Una división

⁵⁵⁸ Ibid., pág. 150.

⁵⁵⁹ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., págs. 357-358.

⁵⁶⁰ Marcelino C. Peñuelas, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, op. cit. pág. 151: gran parte de los caracteres, «en una de sus dimensiones, son arquetipos esquemáticos de la vida rural española, aunque en su humanidad rebasan el concreto marco geográfico en que viven».

sustentada a lo largo de los siglos por las dos culturas arraigadas en esta pequeña comunidad. En lo más alto de la pirámide se sitúa el viejo duque. Propietario de tierras por las cuales cobraba anualmente los arrendamientos de pastos en el monte, en cinco aldeas vecinas. Disfruta de una serie de privilegios a los que no renunciará, como explica don Valeriano: «Son muchos siglos de usanza, y eso tiene fuerza. No se deshace en un día lo que se ha hecho en cuatrocientos años. Los montes [...] son [...] fuero. Fuero de reyes» (pág. 75). La respuesta del duque a los planes del ayuntamiento evidencia su falta de humanidad. Ordena a los guardas de los montes expropiados que «*disparen sobre cualquier animal o persona que entre en ellos*» (pág. 72).

Al duque le siguen en la escala de poder los caciques don Gumersindo y don Valeriano, administrador del duque y alcalde durante la guerra. Son los conspiradores que abandonan la aldea para regresar poco antes de la llegada de los «*pijaitos*», del inicio de la sublevación. Por debajo de ellos, está el señor Cástulo. Las escuetas descripciones de estos tres personajes —y las alusiones al duque— transmiten que se mueven por intereses políticos y económicos. Son el paradigma de la hipocresía social junto con el grupo de forasteros. Grupo encabezado por el centurión. Un hombre, cuya «cara bondadosa» oculta su auténtica naturaleza.

Algunos rasgos que caracterizaban a don Ricardo (el cacique conservador de *El lugar de un hombre*) aquí están disgregados en estos tres personajes. Por ejemplo, el uso de la palabra "desembolso" en don Valeriano: «Cuando hablaba de dar dinero usaba la palabra *desembolso*, que le parecía distinguida» (pág. 46). Esto nos remite al empleo que hacía don Ricardo del término "reintegrar", en el cual Donatella Pini vio un modo eufemístico de referirse al «préstamo a interés»: «Iba a decir al cura que si las familias de los dos acusados tenían dificultades, como era probable, los socorriera él en su nombre. Ya le diría después los desembolsos que había hecho, para reintegrárselos. Don Ricardo nunca decía "devolver" sino "reintegrar"»⁵⁶¹.

⁵⁶¹ Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre*, op. cit., pág. 133. El comentario de Donatella Pini está en la nota 171.

La alta estima en que se tiene don Valeriano recuerda a don Ricardo. El primero se jacta de saber olvidar la rebeldía de Paco, asistiendo a la iglesia y ofreciéndose a pagar la misa por su alma. Esto es, según él, uno de los rasgos que dan prestigio a su familia: «—Ya digo, fuera malquerencias. En esto soy como mi difunto padre» (pág. 47). En términos parecidos se expresa el segundo, cuando el ayuntamiento pretende hacer una declaración pública exculpando a Juan y a Vicente:

En eso no hago sino seguir el ejemplo de mi padre que en paz descanse. Pero fiel a la memoria de mis antepasados que se han preocupado siempre del buen nombre del pueblo quiero ser yo también el primero en proponer que se publique un bando exculpando a los supuestos asesinos [...]⁵⁶².

Por otra parte, el narrador del *Réquiem* destaca de don Gumersindo sus «botas de campo» —en *El lugar de un hombre* el narrador señalaba la limpieza de los zapatos de don Ricardo—. Este personaje presume, como don Ricardo, de una virtud de la cual carece: «Estaba don Gumersindo siempre hablando de su propia bondad —*como el que dice*— y de la gente desagradecida que le devolvía mal por bien» (pág. 65).

El señor Cástulo es un personaje sin principios morales, como reflejan «sus ojos fríos y escrutadores» (pág. 58). Cambia sus alianzas según sea el grupo que tiene el poder. Grupo al que ofrece su coche —uno de los atributos sociales de don Ricardo—, objeto simbólico porque servirá tanto para llevar a los novios a la estación, como para ejercer de confesionario para Paco y sus compañeros frente al muro del cementerio.

La Iglesia tiene sus representantes en el obispo y mosén Millán. Existe una escala de riqueza dentro de esta institución. La vestimenta de mosén Millán designa un nivel económico bajo, si se le compara con el obispo: un alba deshilachada «por el remate» y unos zapatos con el cuero rajado. Al contrario que el obispo, quien lucía «su mitra, su capa pluvial y el báculo dorado» (pág. 26). El narrador informa del modo de hablar de mosén Millán —«Hablabla el

⁵⁶² Ibid., pág. 99.

cura de las cosas más graves con giros campesinos» (pág. 20)—. Característica relevante pues, en principio, comportaría su apego al pueblo. Una adhesión irreal ya que, en lugar de ser un enlace entre los campesinos y los caciques, el sacerdote se alía con estos últimos.

La familia de Paco es de campesinos acomodados, pero que, como otras, «aunque tenían tierras, trabajaban de sol a sol» (pág. 71). El zapatero y la Jerónima personifican un nivel social más bajo, en el que se encuentran otros campesinos pobres, presentes en la boda de Paco. El narrador reproduce una escena de la boda, cuya ironía oculta la imagen de la sangre de los campesinos vertida durante la guerra:

Antes de la ceremonia muchas camisas blancas estaban ya manchadas de vino al obstinarse los campesinos en beber en bota. Las esposas protestaban, y ellos decían riendo que había que emborrachar las camisas para darlas después a los pobres. Con esa expresión —darlas a los pobres— se hacían la ilusión de que ellos no lo eran⁵⁶³.

El escalón social más bajo, y de dónde parte el conflicto social de la aldea, se encuentra en las cuevas. Volviendo al zapatero, éste es un personaje ambiguo, marcado por la individualidad. Rechaza el cargo de juez de riegos que le ofrecen los concejales porque tenía que oponerse a quienes mandaran en la aldea. Intuye la tragedia que se avecina, de la cual él mismo será víctima: «—Tengo barruntos» (pág. 79). Es «el prototipo del anticlerical, [...], que ironiza sobre la fama de santo de M. Millán pero tiene en común con él su fatalismo social»⁵⁶⁴. Gemma Mañá y Luis A. Esteve apuntaron que la relación entre el zapatero y la Jerónima es cómica —inspirada en los elementos folclóricos de la *Vida de Pedro Saputo*— y patética⁵⁶⁵.

La Jerónima es un personaje rebelde y marginal: «con su oficio y sus habladurías —o *dijendas*, como ella decía—, agitaba un poco las aguas mansas

⁵⁶³ Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., pág. 53.

⁵⁶⁴ A. I. Ovejero, "Estructuras mítico-narrativas de *Réquiem por un campesino español*", art. cit., pág. 226.

⁵⁶⁵ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 45.

de la aldea» (pág. 17). Por su marginalidad social guarda relación con Ana Launer, la bruja de *El lugar de un hombre*, e incluso con Clara (*Crónica del alba*): «A veces, sin más ni más, y cuando el carasol estaba aburrido, se ponía ella a bailar sola, siguiendo el compás de las campanas de la iglesia» (pág. 40); «Yo también sé vivir. No me casé, pero por detrás de la iglesia tuve todos los hombres que se me antojaban. Soltera, soltera, pero con la llave en la gatera» (pág. 57). Rivaliza con el sacerdote y con el médico, a quien encarcelaran los forasteros. La Jerónima es «la *voz subconsciente* de la aldea»; tras las muertes será imagen y testimonio de la «herida colectiva»⁵⁶⁶: «percibía algo mágico y sobrenatural, y sentía en todas partes el olor de la sangre» (pág. 84).

Ángel I. Ovejero anotó con agudeza que la «hipercharacterización» define al héroe en las distintas etapas de su vida: Paquito, Cabarrús, galopín... El personaje renuncia al modelo religioso (Francisco, el santo de las llagas) y adopta la nominación popular⁵⁶⁷. Habíamos dejado pendiente abordar el hecho de que Paco no sea un revolucionario. Pues, en definitiva, parecería un rasgo más acorde con el contexto histórico del relato. Todo lo contrario. Paco es un rebelde. Esta característica del protagonista genera una dimensión de universalidad en el relato porque la rebeldía es la búsqueda de la dignidad y esa lucha es intemporal. Observamos un precedente en un personaje de *Míster Witt en el cantón*. José M^a Jover comenta la participación de tres «rebeldes primitivos»⁵⁶⁸ en la revolución cantonal. Uno de los rebeldes es otro Francisco, un hombre que «tenía fama de hombre cabal». Era conocido como Paco, *el de la Tadea* entre los campesinos; Curro y Currito entre los pescadores; Paco entre los compañeros de la fábrica, «el patronímico no lo empleaba nadie apenas»⁵⁶⁹. Este personaje no se identificaba con ninguna ideología política, si bien había logrado un aumento salarial. Durante la insurrección, protagonizará un breve episodio que el historiador murciano ha descrito, con certeza, como «trasunto

⁵⁶⁶ Laureano Bonet, "Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: Una lectura de *Mosén Millán*", art. cit., págs. 441, 442.

⁵⁶⁷ A. I. Ovejero, "Estructuras mítico-narrativas de *Réquiem por un campesino español*", art. cit., págs. 228-229.

⁵⁶⁸ Ramón J. Sender, *Míster Witt en el cantón*, op. cit., pág. 451, nota 17.

⁵⁶⁹ Ibid., pág. 203.

de la parábola evangélica del buen samaritano»⁵⁷⁰. El proceder de Paco, *el de la Tadea*, contrasta con el egoísmo del médico, don Eladio, quien no cumple con su deber profesional, ya que se niega a auxiliar a un herido por miedo a morir, a no poder heredar la ansiada fortuna de su padre. De buen samaritano querrá ejercer el pequeño Paco con el matrimonio de la cueva. Por contra, mosén Millán mantendrá una actitud egoísta, como don Eladio, amparándose en la doctrina católica.

Varios críticos han visto en la figura de Paco, el del Molino, una proyección del hermano del novelista: Manuel Sender⁵⁷¹, fusilado el 13 de agosto de 1936 en Huesca. Desde luego, existen varias coincidencias. Quizá la más llamativa sea que su hermano fue alcalde de Huesca en dos períodos: desde mayo de 1932 hasta octubre de 1934, el primero; y desde febrero hasta abril de 1936, el segundo. A partir de entonces, Manuel «pasó a formar parte de la comisión provincial evaluadora de las tierras expropiables en la provincia al aplicarse la Ley de Reforma Agraria»⁵⁷². En contadas ocasiones, Ramón J. Sender expresaría el profundo dolor que le produjo la muerte de su hermano en aquellas terribles circunstancias. Por esa razón es curioso que, años más tarde, repita la metáfora de la muerte de Cristo, en un extenso poema, dedicado a Manuel, del cual entresacamos los siguientes versos:

Los rifles lo miraban todos secos
—ocho bocas de hierro lo miraban—
y era el hijo de Dios, era mi hermano.

.....
Que allí agoniza
con mi hermano en la guerra
el creador del cielo y de la tierra.

⁵⁷⁰ Ibid., pág. 504.

⁵⁷¹ Patricia McDermott, "Cómo se hace una novela... relativamente", art. cit., pág. 48; Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., págs. 51-54, enumeran los libros en los cuales Sender habría aludido a la muerte de Manuel —*Contraataque*, *Libro armilar*, *El verdugo afable*, *Monte Odina*, *El fugitivo*—; y concluyen lo siguiente: «No consideramos por tanto excesivo ni fuera de lugar añadir una nueva posibilidad interpretativa, la novelización de la muerte de su hermano convertida en un paradigma de lo que ocurrió», pág. 53.

⁵⁷² J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., pág. 315.

.....
Que ha muerto Dios,
lo mismo que mi hermano,
contra la tapia del fosal cercano.

.....
Allí cayó mi hermano
para siempre, en la riba
de Dios, entre el arcano
signo de Virgo y el del Hortelano⁵⁷³.

Hemos de concluir que, inspirado o no en Manuel, este campesino español encarna al hombre "natural", espontáneo, rebelde, inconformista, característico de la narrativa senderiana. A diferencia de Vianca o de Sabino, Paco no tiene que luchar por su propia dignidad, sino por defender la dignidad de otros hombres. Lidera el cambio social sin hacer uso de la violencia. Pese a ello, su destino estaba escrito y morirá como un héroe. El novelista recrea en torno a este personaje la vida aldeana haciendo confluír una visión idílica de su tierra —juegos de infancia y de adolescencia— y el conflicto social generalizado en toda España. Al tiempo que conjuga la necesidad de recurrir al pasado (fruto del exilio) con la ya habitual exaltación de la vida del campo, en oposición a la ciudad. Los vínculos establecidos entre mosén Millán, el zapatero y la Jerónima le dan un sabor local y un toque humorístico al relato que contrasta con su tono trágico. Sender consigue darnos una estampa del país en el período previo a la guerra. Un país dividido entre aquellos que estaban ilusionados por los avances sociales y aquellos que conspiraban para aplastarlos. Sobre estos últimos gravita la sombra del clero español y la utilización ideológica de la religión. Ésa es la escisión de la contienda. Mientras unos abogaron por la voluntad popular (elecciones), otros arengaron en su contra en nombre de la voluntad divina. Nuestro autor compone una imagen literaria que condensa estas dos posturas en los protagonistas y da un sentido religioso al desenlace de la historia.

⁵⁷³ Ramón J. Sender, *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*, op. cit., págs. 369-371.

MOSÉN MILLÁN: ¿UN HOMBRE O UN SACERDOTE?

La complejidad del personaje hace posible que haya múltiples lecturas sobre su función en el relato. Es decir, por un lado, hay que examinar si el sacerdote se conduce como víctima o como verdugo; y, por el otro, si representa al clero o si actúa como individuo. Mi propuesta interpretativa es la siguiente: el autor aporta la información suficiente como para ver que, sin dejar de encarnar la visión oficial del clero, mosén Millán es ante todo un hombre. Un hombre que no duda entre seguir acomodado en el nivel económico que le proporciona su cargo en la Iglesia o interceder en favor de los más pobres. El personaje está caracterizado a lo largo de todo el relato por su condición conformista que, en cierto modo, puede cifrarse en resignación cristiana. Esta actitud pasiva ante el mundo que le rodea implica que, también durante la sublevación militar, se deje llevar por las circunstancias.

Hay una oposición dialéctica entre los dos protagonistas del relato. Mosén Millán «ve el mal en el mundo, pero lo considera irremediable y, en definitiva, permitido por la voluntad divina»⁵⁷⁴. Al contrario que Paco, para quien la solución está en el reparto justo de la riqueza. En cualquier caso, el autor expone que el hombre tiene en su mano la elección de trabajar por el bien común. El cura ha decidido permanecer indiferente ante la injusticia, bien por simple comodidad, bien por su educación —«la inercia de la historia», según declaró Sender—, o bien por cualquier otra razón. Como resultado de dicha oposición, se invierten las premisas. Así se explica que los atributos de caridad y de justicia recaigan tan sólo del lado del campesino: «el joven labrador se va revelando [...] como el portador de valores auténticamente cristianos, frente a un cura que no practica más que las formas externas y convencionales de su religión»⁵⁷⁵.

Cada lector extrae su propia conclusión gracias a los numerosos matices que moldean la figura del sacerdote. Precisamente, el conformismo de mosén

⁵⁷⁴ José Ortega y Francisco Carenas, *La figura del sacerdote en la moderna narrativa española*, Caracas-Madrid, Casuz Editores, 1975, pág. 115.

⁵⁷⁵ Carlos Serrano, "Réquiem por un campesino español o el adiós a la historia de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 147.

Millán es clave para Ángel Iglesias Ovejero, quien contempla en ello, si no plenamente, al menos, en buena parte, la personificación «de la jerarquía oficial que bautizó con el nombre de *Cruzada* la guerra contra el gobierno»⁵⁷⁶ de la República. Mientras subsiste "la operación de limpieza", el miedo guía al cura. Esa circunstancia no justifica del todo sus actos porque, cuando asesinan a Paco, mosén Millán «recurre a la explicación fatalista oficial, según la cual este tipo de muertes por error son inevitables en las situaciones confusas de guerra civil»⁵⁷⁷. En esta línea, Carrasquer afirma que el escritor apunta directamente contra la Iglesia española, contra el clero que había «colaborado con políticos falsarios, con un capitalismo explotador (explotar = robar) y con un poder criminal»⁵⁷⁸. Por esa razón, piensa que mosén Millán «nos da la estampa del hombre bueno maleado por la fe»⁵⁷⁹; dado que la culpa (motivo generador del discurso evocativo) es la reacción de un cristiano. Efectivamente, Sender nunca exaltó la labor del clero español. Pero el investigador senderiano sólo ve en el personaje de mosén Millán a un hombre, cuando la tragedia se ha consumado y, en la sacristía, le asalta el sentimiento de culpa. En mi opinión, el novelista presenta al cura como hombre mucho antes. Al comienzo del relato, el narrador recuerda cómo un día el pequeño Paco, al entrar en la abadía, observa con extrañeza que debajo de la sotana mosén Millán «llevaba pantalones» (pág. 23). Este hombre, oculto debajo de la sotana, se define con su actitud ante el moribundo de la cueva. Por ello, coincido con Mañá y Esteve en que es gracias al conflicto interior del personaje —«su dolorido examen de conciencia»— que Sender logra crear «una síntesis y un arquetipo», capaz de mantener «su individualidad»⁵⁸⁰. Es porque vemos al hombre por lo que el sufrimiento, el

⁵⁷⁶ A. I. Ovejero, "Estructuras mítico-narrativas de *Réquiem por un campesino español*", art. cit., pág. 226.

⁵⁷⁷ Ibid., pág. 226. La historia de mosén Millán, concluye Ovejero, es «trasunto parcial de la conducta de la iglesia oficial española», ibid., pág. 234.

⁵⁷⁸ F. Carrasquer, introducción a Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, op. cit., pág. LXXII.

⁵⁷⁹ Ibid., pág. LXXII. Carrasquer recoge las ideas de Bernice Duncan, para quien el personaje «actúa más como persona que como sacerdote»; y hace suya la opinión de Charles L. King. El hispanista recurrió al binomio «hombría»/ persona-máscara para fundamentar su tesis: «Mosén Millán actuó criminalmente como "persona" o clérigo administrador de un negocio de cuerpos y almas [...], como hombre, sólo actúa después del crimen», ibid., pág. LXXIII.

⁵⁸⁰ Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 43.

remordimiento de este viejo sacerdote provoca cierta ternura y compasión en el lector, pese a su falta de decisión. Compasión que no despierta, por ejemplo, el Padre Anglada en *El verdugo afable*. Arquetipo de la Iglesia oficial, Sender aglutina en el Padre Anglada toda la perversión de la doctrina católica. Una idea expuesta a través de Ramiro:

Se han separado de la realidad natural de la vida tal como Dios la hizo para esconderse aquí, vestirse los hábitos de una jerarquía y repetir día y noche: «Dios dice... Dios manda... Dios quiere...». [...]. Y con su acento de modestia formal hecha costumbre repite: «Dios ordena...». Lo primero que Dios ordena es que no discutan nunca sus palabras, las de ustedes, ni sus actos. [...]. ¿No es todo esto disponer de Dios para sus fines privados?⁵⁸¹

Son varios los religiosos que engrosan la obra senderiana de posguerra: mosén Joaquín (*Crónica del alba*), el hermano lego (*Hipogrifo violento*), mosén Orencio (*El mancebo y los héroes*), el padre Zozobra (protagonista de un relato epónimo), entre otros. Con cada uno de ellos, el escritor de Chalamera aporta su particular enfoque de la religión, ya sea para expresar su sentir cristiano, ya sea para criticar el influjo histórico de la Iglesia en la sociedad. En cualquier caso, hay una constante en sus reflexiones: la instrumentalización ideológica de la religión. La alianza del clero con el Estado que habría de derivar en

un cristianismo muy particular en España, caracterizado por el predominio de la forma y ritos externos sobre la conciencia religiosa, así como por su marcada

⁵⁸¹ Ramón J. Sender, *El verdugo afable*, op. cit., pág. 334. El novelista persistirá en lo referente a la crítica moral de la Iglesia. A propósito del Opus Dei, escribiría, en carta a Carmen Laforet, el 8 de enero de 1967: «Lo terrible es que algunos están convencidos de que le hacen un favor a Dios accediendo a disfrutar de sus privilegios, y justificando así el mantenerlos a sangre y fuego. No es que yo piense que tengo la verdad. Nadie la tiene. Sólo tenemos opiniones. Pero ante la miseria de los que sufren injustamente (y la caridad que dicen practicar no compensa la injusticia) no hay casuismos que valgan. No soy religioso ni moralista. Soy un escribidor. Eso que es Dios [...], nos tolera a algunos el trabajo en artes y letras, y tal vez nos lleva de la mano al margen de la llamada moral positiva, que nadie sabe lo que es realmente, ya que va a acabar siempre en lo mismo: en que los ricos tienen razón contra los pobres», en *Carmen Laforet / Ramón J. Sender, Puedo contar contigo. Correspondencia*, ed. a cargo de Israel Rolón Barada, Barcelona, Destino, 2003, pág. 91.

significación de clase. El hecho religioso era así, para muchos, un hecho socio-político de signo marcado, pero no una vivencia, un hecho de conciencia⁵⁸².

Esta carencia de conciencia religiosa es lo que nuestro autor critica por medio de la creación de mosén Millán. Nada tiene en común este personaje con el mencionado Padre Anglada, o con fray Francisco Garcés, protagonista del relato *Los tontos de la Concepción*. Este misionero franciscano de origen aragonés es descrito como un hombre «puro» y de «naturaleza sencilla». El escritor nos traslada a otra época y a otro territorio, lo cual no impide que identifiquemos los problemas de los indios con los del pueblo español. Fray Garcés cree que su misión consiste en pacificar la región a través de la evangelización. Nunca duda de su vocación religiosa, de los principios del catolicismo, ni de la unidad y el orden establecido entre monarquía e Iglesia. No obstante, si algo caracteriza a este personaje es la compasión por los indios, a quienes defiende del menosprecio de los otros. La inocencia del franciscano comporta que no creyese «en la peligrosidad de nadie. Durante muchos años había entrado y salido por territorios de naciones enemigas y en guerra para inclinarlos a la paz»⁵⁸³. Ese papel mediador de fray Garcés, que le lleva al extremo de sacrificar la vida sin renunciar a sus convicciones, y su carácter activo y compasivo no lo advertimos en mosén Millán. Claro que, en realidad, el proceder de este misionero del siglo XVIII y la identificación que establece entre las virtudes humanitarias y los intereses de la Iglesia era algo excepcional.

Tampoco podemos engarzar al personaje de la novela de 1953 con un atormentado padre Urbino. Tras una experiencia traumática en una misión de Filipinas, es desterrado a territorio americano a causa del alcoholismo. Allí recibe el apodo de padre Zozobra. Permanece recluso en el monasterio de Aula Coeli, «reformatorio de curas impíos», donde se rebela y hace frente a la hipocresía de los sacerdotes que no ponen en práctica aquello que predicán (la gracia del sufrimiento). Al contrario, los prelados acumulan riquezas y poder.

⁵⁸² Manuel Tuñón de Lara, *El hecho religioso en España*, París, Colección Ebro, 1968, pág. 128.

⁵⁸³ Ramón J. Sender, "Los tontos de la Concepción", en *El extraño señor Photynos y otras novelas americanas*, Barcelona, Delos-Aymá, 1968, pág. 69.

Este «iluminado fatalista» culpabiliza a todas las iglesias de los males del mundo y se pregunta lo siguiente: «"¿Cuándo habrá una iglesia donde el único rito sea el ejemplo moral de los sacerdotes y los fieles, el único nexo y aglutinante, la fe elemental, y el único atributo el amor?"»⁵⁸⁴. Al final, el personaje expía sus pecados por la única vía posible a su juicio: el martirio. Casi ciego y con el rostro desfigurado por el fuego de su celda, que él mismo incendió, consigue recobrar la tranquilidad de conciencia.

Retomando el *Réquiem*, dos secuencias narrativas revelan la individualidad de mosén Millán: la comentada escena de la cueva y la secuencia de la traición. Como vimos, en tanto que confiesa al héroe, el sacerdote se pregunta «¿qué puedo hacer yo?». Si bien ya es demasiado tarde. Tuvo en su mano salvar a Paco, ser solidario y compasivo con su amigo. En cambio, no dudó entre su fe —«sus afectos no eran por el hombre en sí mismo, sino *por Dios*» (pág. 90)— y su lealtad, desdeñando, así, el amor al prójimo, el respeto a la vida. Con la particularidad de que el personaje nunca se cuestiona si debe tener fe en un Dios que permite la injusticia y el crimen, o si, por el contrario, debería creer en un Dios compasivo. Sender tiende este hilo al lector para que reflexione acerca de la solidez de las creencias. A menudo, los dogmas "oficiales" pueden ser erróneos, y es el individuo quien tiene la capacidad y la libertad de discernir cuál es el camino a seguir. Cabe recordar que la única rebeldía del anciano sacerdote a lo largo de su vida ha sido rechazar el dinero ofrecido por los caciques.

Es significativa la capacidad del autor para sostener la tensión del personaje desde el inicio del relato hasta su fin. Las páginas dedicadas a la sublevación muestran una evolución. Primero, su comportamiento es cercano al de la jerarquía eclesiástica. Aun cuando emita una leve protesta, el sacerdote da apoyo tácito a los forasteros. Ya que su queja no es tanto por las muertes, como porque hubieran matado a «seis campesinos sin darles tiempo para

⁵⁸⁴ Ramón J. Sender, "El padre Zozobra", en *Novelas ejemplares de Cíbola*, Nueva York, Las Américas Publishing, 1961, pág. 119. J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., pág. 435, indica que, en 1949, este relato había sido publicado con el título "El gato negro" en la revista *Cuadernos Americanos*.

confesar» (pág. 82). El respaldo a los crímenes está implícito en el hecho de que presida los actos fascistas en la plaza. Sin embargo, el párroco toma cierta distancia respecto a los forasteros pasados unos cuantos días. Lamenta la muerte de los campesinos —«hombres honrados» (pág. 89)—, e incluso hablará de la necesidad de «acabar» con los crímenes.

Al enfrentarse al caso individual de Paco, su reacción es bien distinta. El cura experimenta sentimientos contradictorios. Por azar ha descubierto el escondite de su "hijo espiritual". Entonces quiere comprobar que puede ser leal a su amigo y lo es: «Aquella noche Mosén Millán rezó y durmió con una calma que hacía tiempo no conocía» (pág. 87). Pero su lealtad pronto se transforma en traición, porque «le gustaba, sin embargo, dar a entender que sabía dónde estaba escondido» (pág. 88). Razón por la cual el centurión le presiona hasta que confiesa. En principio, la delación estaría justificada por el miedo. El centurión le dijo que su grupo no quería «reblandecidos mentales», que estaban «limpiando el pueblo, y el que no está con nosotros está en contra» (pág. 89). También había dejado encima de la mesa la pistola. De tal forma que el sacerdote no sabía si aquello era una amenaza contra él. Por fin, da a entender que conoce el refugio de Paco. Antes de revelar el paradero del héroe, hace prometer al centurión que no lo matarían. Que el sacerdote sea traicionado por el centurión ha sido interpretado como un signo de inocencia: «Mosén Millán es víctima de las circunstancias»⁵⁸⁵.

Al evocar la muerte del héroe, el personaje admite su responsabilidad. Sabe que es culpable. Sin embargo, en el pasado no olvidó que era miembro de una institución y, como tal, defendió sus preceptos. Durante el período republicano, mosén Millán insiste en consagrarse como mártir: «A veces el cura parecía tratar de entender a Paco, pero de pronto comenzaba a hablar de la falta de respeto de la población y de su propio martirio» (pág. 80). Cuando, una vez más, se trastocan los papeles y será el campesino quien se convierta en mártir.

⁵⁸⁵ E. Godoy Gallardo, "Problemática y sentido de *Réquiem por un campesino español*", art. cit., pág. 431. También para Mañá y Esteve, *Guía de lectura*, op. cit., pág. 42, el personaje es «víctima de su formación, sus creencias y de una larga tradición de sumisión».

Esa fue una actitud, en cierto modo, generalizada entre el clero. Como expone Tuñón de Lara, la «implicación de la institución eclesiástica en la política», y

la identificación de esa institución con quienes tuvieron (y compartieron con ella) poder económico y político, [...], llevó a la mayoría de la Iglesia a formarse un «complejo de perseguidos», en cuanto desapareció su situación privilegiada y hubo rozamientos con el Poder político⁵⁸⁶.

En lo concerniente al motivo de la culpa, nos parece obligado citar la tesis de Carlos Javier García⁵⁸⁷. Sostiene que Ramón J. Sender sigue una estrategia narrativa según la cual, la condena y la justificación del sacerdote coexisten en el texto. La evocación del pasado —autoconfesión— está orientada hacia la exculpación del personaje, quien habría cumplido con su deber. Sin olvidar que él también fue traicionado. La confesión tendría, por tanto, un efecto liberador, exculpatorio. De igual forma, la condena viene dada por la «ausencia» de interlocutores:

el sentirse culpabilizado por el pueblo es necesario para convertirse él mismo en víctima de las circunstancias. El verse a sí mismo como víctima no le dará sosiego pleno, pues si se neutralizara la culpa [...] entonces desaparecería el dispositivo retórico que le convierte en víctima. De ahí que su papel mediador, generador de culpa, sea inseparable de verse como víctima. Los dos términos están inextricablemente unidos⁵⁸⁸.

Mosén Millán es un delator. Pero ejemplifica que el ser humano es poliédrico. Un hecho excepcional (la guerra) revierte en la conducta del personaje. La percepción de uno mismo dista mucho de cómo es juzgado por los demás. Esa fluctuación del cura entre inocente y culpable está reflejada en sus sentimientos. En el instante que revela dónde se halla Paco, leemos:

⁵⁸⁶ M. Tuñón de Lara, *El hecho religioso en España*, op. cit., pág. 131.

⁵⁸⁷ Carlos Javier García, "La ausencia de interlocutor de mosén Millán", en J. D. Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo*, op. cit., págs. 423-428. Afirma que «la riqueza de la novela estriba en su rechazo de soluciones monolíticas, en su visión de la identidad como múltiple e inestable», *ibid.*, pág. 428.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, pág. 426.

«Espantado de sí mismo, y al mismo tiempo con un sentimiento de liberación, se puso a rezar» (pág. 91). Tras asistir al asesinato de Paco, en el coche de regreso a la aldea, el cura «sentía una especie de desdén involuntario, que al mismo tiempo le hacía avergonzarse y sentirse culpable» (pág. 105). Asimismo, cuando va a iniciar la misa por su amigo, «pensaba aterrado y enternecido al mismo tiempo: Ahora yo digo en sufragio de su alma esta misa de *réquiem*, que sus enemigos quieren pagar» (pág. 106).

Observamos en mosén Millán los mismos prejuicios sociales que hacían parecer culpables, a ojos del juez y del abogado, a los acusados, Juan y Vicente —en *El lugar de un hombre*—. Los forasteros conducen al cura a las Pardinias con la intención de que convenza a la víctima para que se entregue: «te juzgarán delante de un tribunal, y si tienes culpa, irás a la cárcel. Pero nada más» (pág. 98). Además, el narrador hace la siguiente observación: «Andaba Paco cojeando mucho, y aquella cojera y la barba de quince días que le ensombrecía el rostro le daban una apariencia diferente. Viéndolo Mosén Millán *le encontraba un aire culpable*» (pág. 99, la cursiva es mía). Esa misma noche, el sacerdote reconoce lo injusto de la situación, aunque vuelve a invocar a Dios: «—A veces, hijo mío, *Dios permite que muera un inocente*. Lo permitió de su propio Hijo, que era más inocente que vosotros tres» (pág. 102, la cursiva es mía). Entonces, ¿qué ha sucedido para que el cura, después de ver un aire culpable en Paco, reconozca su inocencia? En mi opinión, mientras escucha a Paco en confesión, el personaje se desprende de los prejuicios sociales, comprende la actuación del campesino. Pero sigue siendo incapaz de renunciar a sus creencias tradicionales. Quizá, por eso, se avergüence de sí mismo en el viaje de regreso a la aldea.

La soledad es un rasgo compartido por Lucía y mosén Millán. Si recordamos, la protagonista de *El vado*, se había aislado porque guardaba un secreto —ella era la delatora—. La situación del sacerdote es opuesta. Todos los habitantes de la aldea conocen su complicidad con los sublevados y su participación en la tragedia de Paco. Por ello, es el pueblo quien le aísla. Cada uno de estos personajes ha sido guiado por el azar hacia el sacrificio de un ser

querido. Varían los móviles, pero las consecuencias en ambos casos son idénticas: soledad y angustia. El autor viene a decir que la penitencia está en la conciencia atormentada de Lucía, y en la introspección del sacerdote, que aun siendo serena reviste cierta inquietud. Recostado en el sillón de la sacristía, mosén Millán recuerda con remordimiento: «"Yo denuncié el lugar donde Paco se escondía. Yo fui a parlamentar con él. Y ahora..."» (pág. 92). La alusión a las manchas de sangre en su sotana, a las últimas palabras de Paco —«"Él me denunció..., Mosén Millán, Mosén Millán..."» (pág. 104)—, y el hecho de que conserve los objetos de la víctima (el reloj y el pañuelo) son elementos indicativos de la culpa.

Para concluir nuestro estudio de *Réquiem por un campesino español*, reseñaremos los trabajos de Maryse Bertrand de Muñoz y de Luis A. Esteve⁵⁸⁹. En principio, la literatura religiosa no alcanza en España, según Bertrand de Muñoz, la categoría de fenómeno que sí tiene en otros países, por ejemplo en Francia. Con todo, la figura del sacerdote ha sido objeto de estudio por parte de Galdós, Clarín, Baroja o Unamuno. Estos serían los autores, cuyos personajes —«clérigos torturados o conflictivos, o simplemente ejemplares»⁵⁹⁰— son, a juicio de Esteve, modelos literarios de novelas como *El cura de Almuniaced* de José Ramón Arana. De todos modos, Luis A. Esteve ciñe su examen a obras de posguerra y encuentra que, a diferencia de Ceferino, Camilo o mosén Jacinto, entre otros, la creación senderiana «afronta el comportamiento de un arquetipo de base sociológicamente real: el bajo clero de origen rural y escasamente intelectualizado»⁵⁹¹. El autor dota al personaje de un realismo que le diferencia de los otros, caracterizados por el idealismo, y porque «forman parte de una élite intelectual de la iglesia, lo que implica una capacidad de

⁵⁸⁹ Maryse Bertrand de Muñoz, "Don Manuel, Mosén Jacinto y Mosén Millán. Tres sacerdotes españoles", en M^a Dolores Gómez Molleda (dir.), *Volumen Homenaje cincuentenario de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, págs. 363-382; Luis Antonio Esteve Juárez, "La iglesia que no fue: algunas imágenes del sacerdote en la narrativa del exilio", en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, vol. II, op. cit., págs. 95-105.

⁵⁹⁰ Ibid., pág. 104.

⁵⁹¹ Ibid., pág. 105. Ceferino es el protagonista de *Cruces sin Cristo* (1952), de José Gomis Soler; Camilo protagoniza *Juego limpio* (1959), de M^a Teresa León; y mosén Jacinto es creación de Arana —*El cura de Amuriaced*, 1950—.

juicio y una actitud independiente en aquella situación de las que Mosén Millán no puede ser capaz so pena de inverosimilitud»⁵⁹².

Maryse Bertrand de Muñoz se ocupó de estudiar conexiones entre los personajes de Unamuno, Sender y Arana. Encuentra más afinidad entre don Manuel y don Jacinto. En ellos está presente la duda religiosa o vocacional, duda que no halla en Mosén Millán. Por tanto, establece que «[l]a dimensión épica y social es lo que más aparta el libro de Sender del de Unamuno y en parte del de Arana»⁵⁹³. Este breve inciso nos permite señalar la originalidad del novelista aragonés. A mi juicio, la neutralidad del personaje en materia política, social y moral le permite plantear diversas cuestiones en dichos ámbitos. La ausencia de dilema moral en el sacerdote es tan reprobable como su complicidad con los forasteros. A esto podemos añadir que el sacerdote es, en parte, reflejo del país que se dejó arrastrar por la corriente de violencia.

Con la perspectiva de algo más de diez años y habituado a la vida de Albuquerque, Sender adopta, no sin cierta añoranza de sus raíces aragonesas, un enfoque reposado para trasponer a la literatura la Historia. Nos encontramos ante un discurso dialógico en el cual, el escritor ha formulado una conducta ética del individuo: el trabajo por el bien común. Según esto, la conciencia social es algo natural en el hombre que, además, no tendría que oponerse a la auténtica doctrina cristiana, pues confluirían en la compasión por el otro. La novela tiene una compacta base antropológica y social enriquecida con una visión mítica de la guerra civil. El sacrificio de un hombre inocente convertido en redentor de la sociedad española.

⁵⁹² Ibid., pág. 105.

⁵⁹³ M. Bertrand de Muñoz, "Don Manuel, Mosén Jacinto y Mosén Millán", art. cit., pág. 379.

IV.

El amor, la violencia y la subversión de los valores sociales y
morales en *El rey y la reina* (1949)

En 1947 Sender escribe *El rey y la reina* y la editorial Siglo Veinte (Buenos Aires) publica *La esfera*⁵⁹⁴. Esta narración metafísica se aleja, como ha indicado Francis Lough, de otras obras de esos años por carecer del tono nostálgico, de recuerdos de infancia, así como de «la crítica política y moral» característica del novelista⁵⁹⁵. Lough dictamina que *La esfera* es «una novela de exilio», porque «enfoca el momento mismo de transición entre la pérdida de una vida, y de una identidad, definidas por un contexto histórico, geográfico, político, etc. y la posibilidad de otra vida todavía sin definir»⁵⁹⁶. Igual que en *El rey y la reina*, la «hombría» modula buena parte de las disertaciones de *La esfera*. Pero, si en aquélla el autor adopta un punto de vista social, en ésta la «hombría» es ante todo una noción filosófica: «"Me irrita esto de no saber quién soy y de estar, sin embargo, fatalmente condenado a ser siempre yo"»⁵⁹⁷, piensa Federico Salla al inicio de la novela.

Con todo, nos interesa reseñar el desenlace optimista de la obra. Para Lough, el exilio ha sido planteado por el escritor «como base para la creación de una actitud vital auténtica». Entiende que, con ese final en el que Salla desecha la idea del suicidio y emprende un nuevo camino, Sender habría dado «un salto de fe para superar el trauma del exilio»; habría transformado «la experiencia real, histórica, en símbolo paralelo al del primer exilio de Adán y Eva del paraíso, que permite la revelación de una vuelta simbólica a un universo coherente donde se disuelvan las contradicciones y salga victorioso el vencido»⁵⁹⁸. Esa fe, reafirmada cuando años después el escritor revisa la novela, es la que vislumbro en *El rey y la reina*. Podría objetarse que, el protagonista de *El rey y la reina* tiene que acometer ese nuevo camino en solitario, mientras que Salla lo emprende junto a Christel:

⁵⁹⁴ Reelaboración de *Proverbio de la muerte*, México, Quetzal, 1939. En la "Nota del autor" a la tercera y definitiva edición de la novela (*La esfera*, Madrid, Aguilar, 1969), Sender explica que ha introducido cambios considerables, a partir de «las ediciones inglesas (1950) y norteamericana (1951)».

⁵⁹⁵ Francis Lough, "Sender, Zambrano y la filosofía mística del exilio", en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939. (Congreso Internacional)*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006, pág. 791.

⁵⁹⁶ Ibid., pág. 791.

⁵⁹⁷ Ramón J. Sender, *La esfera*, op. cit., págs. 9-10.

⁵⁹⁸ F. Lough, "Sender, Zambrano y la filosofía mística del exilio", art. cit., pág. 797.

Saila la tomó de la mano y echaron a andar hacia el bosque. El sol era más fuerte y produjo sombra.

—El sol está allá —dijo Saila mirando la suya—. Entonces vamos a caminar hacia el Norte⁵⁹⁹.

A pesar de esa distinción, creo que el desenlace de *El rey y la reina* no es tan desalentador como se supone —volveré sobre esta cuestión—. Quisiera comentar el artículo "La libertad y los caminos" antes de analizar la novela. Este artículo fue publicado en el año 1947, en el número 7 de *Las Españas*, que estaba dedicado a la UNESCO. Según se dijo páginas atrás, el texto podría leerse como la participación de Sender en un debate generalizado en el exilio. Definir cuál era la tarea de los intelectuales en la reconstrucción de España. Éste era un asunto que preocupaba a los responsables de *Las Españas*. De modo que fue abordado en un número considerable de editoriales, en varios artículos y notas⁶⁰⁰. Si bien este conjunto de escritos «resultan un tanto imprecisos y a veces hasta incoherentes». De ahí que José Ramón Arana, «que solía escribir los editoriales», se decidiera a publicar, en 1949, «el folleto *Por un movimiento de reconstrucción nacional*, en un intento de concretar el ideario de la revista»⁶⁰¹.

Margarita Nelken, Mariano Granados y Manuel Andújar son algunos de los articulistas que intervinieron en el debate⁶⁰². En el número 6 de *Las Españas* Manuel Andújar afronta el tema con el texto "Entre dos tesis. El intelectual y su misión", donde formula que el intelectual debe «mantener su independencia personal y colectiva»; que su misión se funda en percibir que «la fuente de su ser, su razón de ser y de vibrar y de inquirir, está en el pueblo, en la auténtica vena nacional, conciencia que urge adquirir sobre la marcha, en la realidad viva del hombre, en su paisaje físico y anímico, en el espléndido filón de su temperamento»⁶⁰³. En 1949, se publica "El arte y la sociedad" (número 11), artículo en el que Margarita Nelken concluye que la relación entre el artista y la

⁵⁹⁹ Ramón J. Sender, *La esfera*, op. cit., pág. 323.

⁶⁰⁰ F. Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, op. cit., págs. 305-342.

⁶⁰¹ Ibid., pág. 306.

⁶⁰² Ibid., págs. 320-326.

⁶⁰³ Ibid., pág. 320.

sociedad es una cuestión vital, y, por ello, instaba a «encontrarle a la creación artística el lugar que lógicamente le cuadra, en una sociedad en que el artista al expresar su propia sensibilidad, pueda desempeñar el papel de heraldo colectivo»⁶⁰⁴. Además del citado folleto y de los editoriales, Arana publicó, en el número 8 de la revista, "El hombre y el medio. Comentarios a un artículo de Máximo Gorki", en el que finalmente «se mostraba dispuesto a aceptar, con grandes reparos, que la individualidad creadora era expresión de la humanidad de su tiempo»⁶⁰⁵.

En suma, la demanda más apremiante de los exiliados residía en que se dieran las condiciones de libertad en España que condujeran a la renovación del país. En general, postulaban la adopción de los valores encarnados por el pueblo. Pero, citando el estudio realizado por Francisco Caudet, uno de los criterios que muestran mayor ambigüedad es el concepto pueblo. De ahí que Caudet se pregunte si quienes hacían *Las Españas* «entendían por pueblo, una mera abstracción más o menos folklórica», y qué «subyacía debajo de este discurso idealizante»⁶⁰⁶. La exposición de Sender es cercana a ese discurso. En "La libertad y los caminos" se observa la expectación del autor, tal vez porque el Consejo Ejecutivo de la UNESCO había acordado «admitir en sus reuniones, en calidad de invitado de honor, a la República española»⁶⁰⁷. Aunque Sender era consciente de que el trayecto sería largo y complicado, comenzaba su escrito apelando a la política internacional:

Si en los organismos que intentan la consolidación de la paz y buscan nuevas formas de armonía internacional hubiera un criterio claro y sereno, se comprendería fácilmente que la República Española [...] estuviera llamada a ser uno de los estados promotores y fundadores del nuevo orden del mundo preconizado por la América de Roosevelt⁶⁰⁸.

⁶⁰⁴ Ibid., pág. 321.

⁶⁰⁵ Ibid., pág. 321.

⁶⁰⁶ Ibid., pág. 323.

⁶⁰⁷ Ibid., pág. 288.

⁶⁰⁸ Ramón J. Sender, "La libertad y los caminos", *Las Españas*, núm. 7 (extraordinario), 29 de noviembre de 1947, pág. 4.

En ese orden mundial, los «hombres de letras», que habían demostrado sobradamente una «actitud de resistencia y combate» —continúa Sender—, serían «un nexo útil entre la realidad nacional y la actual tendencia unificadora del mundo». De nada le valía al exiliado refugiarse en el pasado: «Mantenerse alejado de todo, viviendo del pasado, con el espíritu migratorio, gustosamente perdido y reencontrado en nuestra contumaz territorialidad, [...] en donde está casi toda nuestra "vida en profundidad", nuestro pasado afectivo, no basta». Sin embargo, el artículo adolece de la misma indeterminación que caracteriza a los textos de *Las Españas*, mencionada anteriormente. Ramón J. Sender plantea que, si se organizaran «las bases» que permitieran la incorporación de España en «la estructura mundial», los intelectuales «que vagan por el exilio sin saber qué hacer con su libertad» se unirían a «la espontánea corriente popular española». Pero atribuye ese trabajo a un grupo impreciso:

Medio millón de esos españoles «territoriales» [...], saben que podrían organizar su libertad y la del pueblo español cuidadoso de su naturaleza territorial y descuidado de lo nacional, sobre las bases de una confederación de occidente dando al mundo el ejemplo de su diligente liberalidad de espíritu como en 1936 dieron el de su despertar y su clarividencia profética.

Esos españoles «territoriales» son aquellos que, tal como lo entendía el autor, han superado el «sentido de lo nacional», y conforman la identidad del pueblo «compuesto por grupos étnicos»⁶⁰⁹, la identidad de vascos, aragoneses, andaluces, castellanos, etc. De tal forma que ese «movimiento» o «corriente ideológica» se identificaría por el «espíritu internacionalista» de la República y por «la universalidad de los valores españoles de territorialidad». Por fin, «los sabios, los hombres de letras, los artistas» tenían la misión y la responsabilidad

⁶⁰⁹ En Ramón J. Sender, "Sobre federalismo", *Comunidad Ibérica*, núm. 10, mayo-junio de 1964, el autor insiste en esa idea de una España confederada. Una España que organice sus bases en torno a la comarca: «hemos de ver cómo la idea nacional se debilita [...] y va dejando paso a las comunidades de naciones libres, es decir naciones naturales no políticas. Las fronteras clásicas van a disolverse en un concepto diferente de lo nacional que por otra parte, no es nuevo. No tardará en llegar el día en que la idea de nación sea sustituida por la de comunidad como la noción de *raza* ha sido sustituida por la de *grupo cultural*. [...]. El futuro de la península es una comunidad ibérica —Portugal incluido— que corresponderá al reverso del sentido nacionalista y fascistoide actual».

de «explicar, convencer, ofrecer, colaborar». El escritor de Chalamera solicitaba la cooperación de los intelectuales: «Vayamos todos a ese camino, pues está abierto y es el nuestro».

En todo caso, si me he detenido en este texto es para poner de relieve que en 1947 Sender seguía teniendo fe en la función social de la literatura, en que el compromiso de los escritores podía ser fructífero. Creía que ya no había lugar para evadirse de la realidad, que era el momento de que los exiliados aunaran sus esfuerzos. Este es uno de los motivos por los mantengo, como iré exponiendo, que el final de *El rey y la reina*, aun siendo trágico, no es del todo pesimista.

EL REY Y LA REINA

En esta ocasión, Ramón J. Sender teje una historia de amor imposible entre un jardinero y una duquesa. Como siempre, la narración trasciende la lectura anecdótica, por lo que observamos cómo el amor y el deseo sexual surgirán ligados a uno de los temas senderianos por excelencia: la recuperación de la «hombría». Asistimos a un proceso de dignificación, en el caso del protagonista masculino. Simultáneamente el personaje femenino va evolucionando hasta ser capaz de mostrar signos de humanidad en las últimas páginas de la novela. Todo ello ha sido englobado con bastante rigor en el contexto de la guerra civil.

El escritor dedicó esta novela a su hermano Manuel, quien, recordemos, había sido fusilado en la ciudad de Huesca durante el verano de 1936. Esta circunstancia, citada en el texto de la dedicatoria, fue la razón por la que la censura franquista prohibió que apareciese en la primera edición de *El rey y la reina* en España (1970). Con un leve desconsuelo, nuestro autor rememora una premonitoria conversación mantenida con su hermano, meses antes de estallar la guerra, mientras cazaban jabalíes en su tierra natal. La Sierra de Guara es, una vez más, el escenario literario de los recuerdos más íntimos del novelista. También reproduce cómo se produjo la detención de su hermano. Manuel pudo haber huido fácilmente a Francia, sin embargo, no escapó: «Mi hermano

creyó que era más noble quedarse y dar cara al peligro con su tranquila sonrisa de hombre honrado. Fue fusilado sin proceso y sin acusación concreta una semana después»⁶¹⁰. Nobleza, honradez o dignidad son cualidades que vinculan al hermano con el personaje de Rómulo. Por ello, Haydeé Ahumada Peña concluyó que la violencia generada por la guerra configura un nuevo orden que posibilita la validación del individuo. De manera que, cuando se enmarca en este contexto, la dedicatoria adquiere un sentido añadido: «Especial valor alcanza, entonces, el sentido dignificador del hombre planteado en la figura del hermano. Manuel, elevado a la condición de lector ideal del texto, encuentra en la guerra la posibilidad de asumir su dignidad, ante los otros y ante la muerte»⁶¹¹.

El rey y la reina consta de dos planos narrativos entrelazados, en torno a los cuales se organiza la obra: uno realista y otro alegórico. Realista, ya que refiere, de forma muy condensada, el alzamiento militar y el combate del pueblo madrileño contra los rebeldes, en los primeros meses de guerra. En este plano, el autor ha intercalado agudas reflexiones morales sobre este cruel episodio de la historia de España. Con todo, ésta es una novela social y alegórica porque la aproximación de sus protagonistas comporta varios niveles de lectura. Ambos planos encajan por medio de dos nexos: Rómulo, el jardinero de los duques y el Palacio de Arlanza. Escenario que adquiere la categoría de microcosmos por todo el simbolismo que encierra. Las estancias del palacio irán cobrando relevancia en distintas secuencias narrativas, según sea la ubicación o el desplazamiento de los personajes: el torreón, la piscina, la biblioteca, el sótano, el ascensor, el jardín y la planta principal. Diversos objetos —cuadros, libros, muñecos de guiñol, el maniquí, el espejo— animan la introspección de los protagonistas, y son tan necesarios para la comprensión del relato como la relación de sus personajes. Cinco capítulos articulan la historia de esta novela

⁶¹⁰ Todas las citas pertenecen a la edición Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, introducción de José-Carlos Mainer, Barcelona, Destino, 2004, pág. 9.

⁶¹¹ Haydeé Ahumada Peña, "El rey y la reina, búsqueda y encuentro de la dignidad a través del amor", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 37, 1991, pág. 48, nota 16.

que «tiene estructura de tragedia clásica por su unidad de acción y de lugar y se acerca en muchos aspectos a la fábula o al cuento»⁶¹².

El estallido de la guerra civil aporta verosimilitud al texto, puesto que, en cierto modo, desencadena la historia de amor entre Rómulo y la duquesa de Arlanza⁶¹³. El día anterior a la sublevación militar tiene lugar una anécdota aparentemente insignificante, pero que se convertirá en el hilo conductor de la novela. La duquesa recibe a Rómulo en la piscina, exhibiéndose delante de él desnuda. Ante el asombro de su criada —«Señora, es un hombre»—, la duquesa tan sólo exclama: «—¿Rómulo un hombre?» (pág. 15), y, a continuación, ríe «con un breve gorjeo de pájaro» (pág. 16). Estas palabras y la risa de la duquesa perturban al jardinero, que ha sido herido en su «hombría». Además, esta escena revela el instante en que se despierta en Rómulo el deseo sexual y renace «el *otro* Rómulo». Ese otro Rómulo, el hombre que fue en su infancia y en su juventud, brota ante la desnudez de la duquesa. Desde ese momento, para el jardinero la duquesa será un sueño, un ideal inalcanzable. Entonces, un intenso deseo de posesión se apodera de él. Cuando se inicia la contienda y el palacio es tomado por los milicianos, la duquesa queda encerrada en la torre del palacio a merced de Rómulo. El jardinero se convertirá en su protector. Pero también actuará como su carcelero. A partir de ahí, los protagonistas van acercándose el uno al otro y van humanizándose. La duquesa que era «el ideal» desciende hasta convertirse en «una mujer». Por contra, Rómulo asciende: de «criado» pasa a ser «un hombre». El caos intrínseco a la insurrección determina, por consiguiente, una subversión de los valores sociales. El primer síntoma se observa en el Palacio de Arlanza, que

⁶¹² Maryse Bertrand de Muñoz, "El rey y la reina: ¿fábula, cuento, tragedia o novela?", en J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender*, op. cit., pág. 722.

⁶¹³ Para José Domingo Dueñas, el cuento "Campanas del Corpus" es «una primera versión del planteamiento novelístico que luego desarrollará Sender con mayor complejidad de ingredientes en *El rey y la reina* (1949): el amor imposible entre una señora y su criado», en Ramón J. Sender, *Literatura y periodismo en los años 20. Antología*, ed. de J. D. Dueñas Lorente, op. cit., pág. 167. La historia de "Campanas del Corpus" transcurre en una aldea aragonesa y narra el suicidio de Antoñazas. Este personaje siempre vivió enamorado de la señorita Julia, confiando en que un día su señora lo viera como a un hombre y no como a un criado. Su esperanza se derrumba cuando Julia se casa con otro hombre. Entonces Antoñazas se lanza por la torre del campanario. Algo opuesto a lo que ocurre en la presente novela, donde el amor no destruye a Rómulo, sino al objeto amado.

hasta el alzamiento militar había sido un símbolo ducal y monárquico. Con la llegada de los milicianos, será la casa del pueblo, la casa de la República. Es imagen de la guerra, al convertirse en «oficina de recluta» y «centro de instrucción de unidades antitanques» (pág. 92). Como si fuese un personaje más, el palacio sufrirá las agresiones inherentes al conflicto bélico.

Líneas atrás mencionamos que el relato "Campanas del Corpus" es un esbozo del amor frustrado entre un criado y su señora, que luego estructura la historia de *El rey y la reina*. La crítica ha profundizado en la génesis de la novela. La fuente literaria que inspiró a Ramón J. Sender ha sido objeto de estudio con resultados bien distintos. Así, José Luis Calvo Carilla da prioridad al tema de la «hombría», y entiende que Rómulo es un personaje entroncado con el protagonista de *Hinkemann*, obra del dramaturgo alemán Ernst Toller, publicada en 1931. Fundamenta su argumentación en la asociación establecida por Sender entre la «hombría» y lo ganglionar, que viene a significar «una nueva llamada a la liberación de la animalidad, en la que reside la verdadera grandeza y autenticidad del ser humano»⁶¹⁴. De otra parte, Gemma Mañá y José-Carlos Mainer indagaron la procedencia de la trama en la novela que nos ocupa. Este último determina que es bastante probable que *El amante de lady Chatterley* (1928) de D. H. Lawrence «suministrara el pretexto germinal de *El rey y la reina*»⁶¹⁵. Si bien Mainer reconoce que estas novelas difieren en numerosos aspectos. La aristocracia estéril contrapuesta al proletariado fecundo, es una dimensión en la cual no penetra el relato senderiano. Tal disparidad radica, primordialmente, en la orientación que los autores dan a sus textos: «Lawrence conduce a sus protagonistas hacia un futuro más esperanzador, un *lieto fine*,

⁶¹⁴ José Luis Calvo Carilla, "En torno a *La esfera* (temas y técnicas expresionistas en el Sender de posguerra)", en J.-C. Mainer, J. Delgado, J. M^a Enguita (eds.), *Los pasos del solitario*, op. cit., pág. 105. Ernst Toller es uno de los suicidas que se dan cita en *Nocturno de los 14*. Aquí nuestro autor comenta sucintamente su amistad con el «escritor revolucionario», la «dimensión idealista» de su personalidad, y habla de su teatro «violentamente lírico como suele ser el teatro expresionista», en Ramón J. Sender, *Nocturno de los 14*, Barcelona, Destino, 1983, págs. 104-105.

⁶¹⁵ J.-C. Mainer, introducción a Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. XXXIX: «lady Constance es una mujer de mundo, inteligente y descontenta; su marido, sir Clifford, es un caballero distante y educado (e impotente, lo que no coincide con el duque); el guardabosques, Mellors, algo más refinado que el jardinero español, es un hombre en contacto con la naturaleza».

mientras que en Sender la frustración y la muerte sellan un final tan ejemplar como trágico»⁶¹⁶.

Gemma Mañá sostuvo, con gran acierto, la influencia del drama expresionista *The Hairy Ape* (*El mono peludo* o *El gorila*) del norteamericano Eugenio O'Neill en la concepción de Rómulo⁶¹⁷. O'Neill se inspiró en el suicidio de un amigo, Driscoll, para crear al personaje de su drama. Yank es un fogonero enamorado de «Mildred, la hija del rey del acero». Como explicó Mañá, existen dos grandes coincidencias entre la obra de O'Neill y la novela del escritor aragonés. Una de estas concordancias sería «la obsesión del fogonero por indagar cuál es el lugar exacto que ocupa en la sociedad y, sobre todo, con respecto a los "ricos"»⁶¹⁸. Obsesión que puede aplicarse al personaje de Rómulo, quien necesita obtener el reconocimiento de su «hombría» por parte de la duquesa y de los milicianos. La segunda y más llamativa similitud es la duda que aflige a Yank y a Rómulo sobre las palabras exactas de Mildred, en un caso, y de la duquesa, en el otro: «Oh, the filthy beast!» / «¿Rómulo un hombre?». En cualquier caso, la frustración de los personajes se resuelve de manera opuesta: «para encontrar su lugar» Yank «deberá morir»⁶¹⁹. En cambio, Rómulo deberá seguir luchando, si quiere conservar su dignidad, recuperada, en parte, gracias a las últimas palabras proferidas por la duquesa: «—Rómulo, tú... Tú eres el primer hombre que he conocido en mi vida» (pág. 181).

⁶¹⁶ Ibid., pág. XXXIX.

⁶¹⁷ Gemma Mañá, "Dos visiones del «hombre natural perfecto»: Yank / Rómulo", en J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo (eds.), *El lugar de Sender*, op. cit., pág. 356. Mañá apunta cómo «Sender nos ha ido dando pistas desde el "fogonero loco" de *La esfera* hasta ese pobre Sabino que anda a cuatro patas y gruñe como "un mono peludo" cuando lo encuentran en el monte», ibid., pág. 365. Pistas sobre el peso que tuvo O'Neill en el quehacer literario del autor aragonés. Ciertamente es posible incluso rastrear la huella de Yank en la caracterización de Antoñazas: un hombre de «proporciones gigantescas», con «manazas de oso, grandes y velludas». A propósito de *El gorila*, el novelista escribió que era «el más horrendo drama de frustración que haya podido imaginar un ser humano», en Ramón J. Sender, *Monte Odina*, op. cit., pág. 149. El teatro de O'Neill le atraía, en buen grado, por «la desnudez y la trascendencia filosófica y poética. Con una tendencia amarga», ibid., pág. 143. También José Luis Calvo Carilla, "El expresionismo senderiano: a propósito de *La noche de las cien cabezas*", en J. C. Ara Torralba y F. Gil Encabo, *El lugar de Sender*, op. cit., pág. 336, piensa en O'Neill como «el inspirador de esa adorada e inaccesible figura de la reina a los ojos del jardinero Rómulo, tan alejada e inaccesible como ve el fogonero Yank a la hija del multimillonario en *The Hairy Ape*».

⁶¹⁸ G. Mañá, "Dos visiones del «hombre natural perfecto»: Yank / Rómulo", art. cit., pág. 357.

⁶¹⁹ Ibid., pág. 357.

A pesar del momento de crisis que vivía Ramón J. Sender a consecuencia del exilio, y de la reacción existencial señalada por Mañá, entre otros críticos, el escritor se refugió en la confianza de los valores naturales e instintivos del hombre. Valores que empujan al ser humano a sobrevivir en tiempos de paz y en tiempos de guerra. Esto nos lleva a pensar, con Francis Lough, que, consumada la guerra civil, «el idealismo filosófico y político del autor»⁶²⁰ disminuye ostensiblemente. Desde la década de 1940, Sender aceptaría la realidad, la imposibilidad de llevar a cabo la utopía revolucionaria, tal como la entendía en el pasado. El hombre tendrá que hallar otras soluciones a los problemas sociales —al «dolor», a la «miseria universal»—. Para ello, precisa tomar un camino que sintonice con la naturaleza, con esa «ley» que imaginamos guiará a Rómulo cuando finaliza la novela.

El jardinero no encarna la revolución social. Sin embargo, conforme avanza la narración, el personaje se une de forma espontánea a la lucha del pueblo, a la defensa de la libertad. La guerra ha instalado un nuevo orden en todos los niveles de la vida. De manera que tiene una segunda oportunidad. Aunque el futuro sea incierto, Rómulo ha aprendido una lección. Dicha lección se halla condensada en una de sus locuciones: «Cada día decía diez veces que sí, cuando pensaba quizá que no. Ésa ha sido la gran tontería mía. O el gran crimen mío» (pág. 101). El novelista plantea al lector esa misma revelación que se produce en la conciencia social de Rómulo: el mayor «crimen» que puede cometer un individuo es renunciar a los dictados del instinto.

Hay quienes han visto en la relación de los protagonistas una visión metafórica de las "dos Españas", respaldados, en mayor o menor medida, por las declaraciones de nuestro autor: «La duquesa es la España tradicional», «[s]e la destruye cuando se la quiere poseer. El pueblo español quiso poseerla y no

⁶²⁰ F. Lough, *La revolución imposible*, op. cit., pág. 33. Como indica Lough, la perspectiva negativa triunfa en alguna ocasión. En *El verdugo afable*: «Ramiro ha aprendido de todas sus experiencias: que la violencia y el mal son inevitables. Desde el punto de vista ético, esta idea es incompatible con el llamamiento a la acción que aparece al final de *La noche de las cien cabezas* y que se repite en su sueño, y que es la antítesis del idealismo de la narrativa de Sender en su primera época», *ibid.*, pág. 261.

pudo. Y el jardinero es el español elemental, heroico, fuerte»⁶²¹. Entre estos críticos encontramos a Manfred Lentzen⁶²². El hispanista interpretó que Sender había mostrado «por medio de una parábola, el camino de la reconciliación»⁶²³ entre el pueblo y la clase acomodada. El encuentro de Rómulo y la duquesa (como hombre y mujer) sería, por tanto, un acto esperanzador para «llegar a una forma de convivencia»; y, en consecuencia, tendría un «alcance universal en tanto que se refiere también a la dificultad de la convivencia humana en general»⁶²⁴. Por contra, Elizabeth Espadas defiende que no hay «evidencia textual», ni intención por parte de Sender de establecer motivos sociológicos relativos a la guerra más allá de lo que es el marco histórico:

tanto Rómulo como la duquesa dejan de exhibir identificación alguna con el pueblo y con la banda fascista respectivamente, de modo que su relación no puede ilustrar lo que pasó entre estas dos clases durante la guerra civil. Al contrario, sus actitudes y motivaciones parecen más individualistas que representativas y comunitarias⁶²⁵.

José-Carlos Mainer reiteradamente ha manifestado, en la misma línea de Elizabeth Espadas, su rechazo a esa explicación —«frecuente y algo escolar»⁶²⁶— de la novela. Piensa que identificar a la duquesa «con la imagen de una España soñada», y a Rómulo «con el pueblo llano» es «excesivamente simplista»⁶²⁷. La argumentación de Mainer establece que, la personificación de una idea preconcebida de España en el personaje de la duquesa no deja de ser un elemento textual sin otra trascendencia: «los determinantes sociológicos de la nobleza —ociosidad culpable, derechos de servidumbre— están muy lejos de configurar aquí el germen de una novela social y permanecen siempre en un

⁶²¹ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., págs. 165, 166.

⁶²² Manfred Lentzen, "El rey y la reina de Ramón J. Sender como parábola", *Alazet*, núm. 4, 1992, págs. 155-162.

⁶²³ Ibid., pág. 159.

⁶²⁴ Ibid., pág. 159.

⁶²⁵ Elizabeth Espadas, "Presencia del medievo en la obra de Ramón J. Sender", en J. D. Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo*, op. cit., pág. 429.

⁶²⁶ José-Carlos Mainer, "Antropología del mito: *El rey y la reina*, de Ramón J. Sender", en A.A.V.V., *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pág. 394.

⁶²⁷ J.-C. Mainer, introducción a Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. XXVII.

umbral meramente descriptivo y sometido a otra índole de problemas»⁶²⁸. A mi modo de ver, la duquesa no es un personaje "colectivo". Deja de representar a su clase social en el instante en que se esconde en la torre. En cambio, Rómulo sí es un personaje con carácter colectivo. Porque irá identificándose con el pueblo que lucha para defender sus derechos. Este hombre, que había sido utilizado como tantos otros en Marruecos —«[f]ui cabo en Marruecos» (pág. 142), dice el protagonista antes de marcharse al frente—, se convertirá en un héroe popular. De este matiz parten las dos posturas críticas. Pues, una gran parte de los estudios críticos ve insuficiente el contenido de la novela relativo a la guerra. Pocos reparan en que la recuperación de la dignidad del jardinero es inseparable de su implicación física y moral en la contienda. La dignificación del personaje no se produce sólo porque la duquesa le reconozca como hombre, porque admita su valía individual, sino también por el reconocimiento social: «—Así hacen los hombres, Rómulo» (pág. 143), le dirá Ruiz antes de su partida al frente. El protagonista recobra su identidad en un contexto social de violencia y de muerte. En consecuencia, la guerra es una «vía de acceso al amor, al encuentro con el otro y, en definitiva, a la plena realización de la *Dignidad Humana*»⁶²⁹.

Creo pertinente detenernos en esta cuestión. En cuantiosas páginas de este estudio, he tratado de dilucidar que Ramón J. Sender seguía siendo el autor comprometido que se dio a conocer en el periodismo y en la literatura durante los años treinta. El momento de gestación y publicación de *El rey y la reina* sitúa la obra entre los dos períodos en que proliferó el arte social en España: los seis años de República y la década de 1950. Pero, ¿cuáles son los rasgos esenciales del arte social? Entre las características de toda novela social está la pretensión del autor de mover al lector a la acción, con el propósito de subvertir el orden social. Que los personajes representen a grupos sociales en conflicto es otro de los elementos comunes a estas novelas. Ahora bien, existen dos modos de definir los textos que integran esta tendencia narrativa. El que

⁶²⁸ J.-C. Mainer, "Antropología del mito: *El rey y la reina*, de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 394.

⁶²⁹ H. Ahumada Peña, "*El rey y la reina*, búsqueda y encuentro de la dignidad a través del amor", art. cit., pág. 48.

subraya su temática: «la denuncia de la barbarie represiva desencadenada por las fuerzas del Estado contra las reivindicaciones sociales de campesinos y obreros»⁶³⁰. Es sabido que estos escritores imprimen sus textos con una marcada ideología política. Pablo Gil Casado propone incluir en esta corriente —denominada «nuevo romanticismo», en alusión al manifiesto artístico *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández, aparecido en 1930— aquellos textos en los cuales «se plasman los anhelos del pueblo, la lucha de clases, y el odio por los valores y modos de vida burgueses»⁶³¹. El otro modo de entender esta faceta literaria, algo menos restrictivo, es aquél que se centra en la actitud comprometida del autor:

No es, pues, el compromiso ni un fenómeno exclusivo de un sujeto ni de un grupo aislado ni siquiera de generación; es el resultado de una actitud personal provocada por las circunstancias históricas en que se encuentra el país y ante las que el artista cree que tiene el deber insoslayable de incidir a través de su obra de arte⁶³².

El ingrediente socio-histórico en *El rey y la reina* es primordial, aun cuando surja en un segundo plano. Por eso mismo, entraña cierta dificultad asignar a esta novela el rótulo de social. Sin embargo, encuentro no pocos elementos que permiten afirmar que esta creación senderiana tiene una fuerte dosis social. Sirva de ejemplo cómo Rómulo va identificándose con «los rojos» y su intuición sobre qué es lo que impulsa al pueblo a combatir: «están rescatando su falsa conformidad de muchos años, y es tanto lo que hay que rescatar, que tienen que hacerlo así: a fuerza de cañones, a fuerza de cuchillos; a sangre y

⁶³⁰ Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, pág. 99. Fuentes llega a la conclusión de que todas las novelas que aquí examina «forman un "frente único" que rechaza el orden burgués establecido, opresivo y represivo, y le enfrenta a su contrapartida negativa, el proletariado en marcha revolucionaria ascendente», *ibid.*, pág. 101.

⁶³¹ Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pág. 142. En los años cincuenta se reanuda el arte social, siguiendo «los cauces de un realismo social, objetivo, de intención crítica. El propósito es obligar al lector a una toma de conciencia para así lograr un cambio del estado de cosas», *ibid.*, pág. 143.

⁶³² Fulgencio Castañar, *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1992, pág. 7.

fuego» (pág. 101). El hecho de plantear el relato en este contexto histórico no es, a mi juicio, un pretexto —aunque sin él no habría verosimilitud en el encierro de la duquesa—. Ni se trata de un trasfondo histórico sin una finalidad bien definida. El tema de la guerra civil es relevante en la medida que varias pinceladas realistas tienen una significación ideológica y moral. Si bien el destino individual de los protagonistas se impondrá al destino colectivo. De ser la contienda una excusa, nuestro autor habría omitido —como haría en el *Réquiem*— las menciones al fascismo, a la derrota de la insurrección militar en determinadas zonas de España, al espíritu combativo del pueblo madrileño. El carácter testimonial de esta narración es mínimo y, por tanto, no es comparable al que tenían obras de los años treinta. Con todo, tampoco observamos con tanta nitidez esa tendencia a la mitificación de la Historia que Sender adoptará, unos años más tarde, en *Réquiem por un campesino español*.

Quiere esto decir que al autor le interesaba contextualizar la novela en 1936; cuando la esperanza en el triunfo de los valores humanos —encarnados en el pueblo—, y en la creación de una nueva sociedad, alentaba el ánimo de los republicanos. Bien es cierto que la muerte de la duquesa conduce a una lectura pesimista. Pero también lo es que, antes de morir, la protagonista le concede a Rómulo la dignidad que merece. Parecería extemporáneo que, a la altura de 1949 —año en que la obra se edita en español—, y sin un público al cual dirigirse, Sender quisiera mover al lector a la acción. ¿A qué tipo de acción podría incitar, si los españoles padecían una cruenta dictadura? En España, la coyuntura histórica ha variado radicalmente. La opción de regreso para los exiliados o refugiados es nula. Eso implica que el escritor abandone definitivamente la estrategia política en sus textos. En consecuencia, ese matiz ético-antropológico, que había impregnado su producción anterior al exilio, se acentúa de manera notable. En todo caso, su actitud comprometida continúa intacta. Pues, Ramón J. Sender nunca se resignó a tolerar la injusticia social, le bastaba con persuadir a un sólo lector. Prueba de ello es el grito final del Tío Babú, uno de los cristobillas con los cuales Rómulo representa una función teatral: «—Al rescate *todos* de la juventud, desde el nacimiento hasta el ataúd»

(pág. 182, la cursiva es mía). Expresión cercana a la declaración de intenciones formulada por Lucas Samar: «—¡Por la libertad, a la muerte!»⁶³³.

Cada hombre es dueño de su vida, digno de merecer respeto, y capaz de perseguir ese ideal, sueño, o ambición que le conduzca a la felicidad. Sólo entonces se podrá consumir una "revolución" que promueva un mundo más justo. Este es el "mensaje social" que el autor aragonés plasma en la novela. Como ya vimos en el capítulo dedicado a *El lugar de un hombre*, una de las consecuencias del exilio en su narrativa, es que no haga hincapié en el papel activo de la masa social, para centrarse en el lugar del individuo en la sociedad. Tal como venimos diciendo, existe una línea de continuidad en la escritura senderiana, al menos hasta la redacción de *Mosén Millán*, y *El rey y la reina* no es una excepción. Ese «rescate de la juventud» llevado a cabo por el pueblo, durante la contienda, se traduce en la posibilidad de lograr ese progreso social anhelado por el autor. Ahora bien, cabe hacer una matización. Si novelas como *Siete domingos rojos* y *Míster Witt en el cantón* constatan el fracaso del movimiento revolucionario, ya sea por motivos de estrategia política o de conducta moral. Y el final de *La noche de las cien cabezas* supone el triunfo simbólico de la revolución. La presente novela deja esa cuestión sin resolver. La derrota de los republicanos en el año 1939 no es relevante, en tanto que la victoria de Rómulo, en el plano individual, se perfila como objetivo para gozar de la tan ansiada transformación social.

En otro orden de cosas, es obvio que *El rey y la reina* no es una crónica de guerra. Maryse Bertrand de Muñoz se hizo eco de uno de los estudios precursores de la obra, según el cual no se trata de «una novela de guerra sino de una novela "en" la guerra»⁶³⁴. Como la mayor parte de la crítica, Bertrand de Muñoz estima que el conflicto bélico es una tela de fondo. «La realidad exterior de la guerra civil —escribe Lentzen— sirve únicamente de telón de fondo en

⁶³³ Ramón J. Sender, *Siete domingos rojos*, op. cit., pág. 411.

⁶³⁴ Maryse Bertrand de Muñoz, "Los símbolos en *El rey y la reina* de Ramón J. Sender", en J.-C. Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In Memoriam*, op. cit., pág. 383. Con estudio precursor, nos referimos a Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea, 1927-1960*, II, Madrid, Gredos, 1962, pág. 42.

una acción que se desarrolla en la psique de los dos protagonistas.»⁶³⁵ En buena parte, así es. No hay una reflexión profunda sobre los antecedentes, las causas ideológicas y políticas de la sublevación militar. Además, el relato concluye mucho antes de que finalice la guerra. Con todo, una lectura detenida plantea varias cuestiones a las que debe responder el lector: el amor como medio de salvación, la pérdida de la inocencia, la bondad, o la maldad —«¿de dónde viene el crimen?» (pág. 101) se pregunta la duquesa—.

Cualquier guerra conlleva determinados sacrificios y supone, entre otras cosas, la destrucción de ilusiones y sueños. Pero también es posible rescatar algo bello de todo ese caos. Pese al trágico desenlace, esta narración no transmite desesperanza. Como individuo, Rómulo explora su auténtica identidad y alcanza por un instante su ideal (la duquesa). Aunque la consecución de un sueño comporte su muerte o destrucción, sin duda, surgen nuevos anhelos que impulsan nuestra vida. Sea como fuere, la contienda aparece en clave de regeneración social. De ahí el símil que el autor pone en boca de Balbina, mujer de Rómulo, la noche previa al alzamiento: «hay demasiado movimiento, como si en la familia estuviera naciendo un niño o muriéndose un viejo» (pág. 22). Y, por eso, José-Carlos Mainer asegura lo siguiente: «Sender ha concebido todo su relato como la revelación de un orden distinto, construido a medias entre la entronización de una nueva alianza interindividual (duquesa y jardinero) y una nueva epifanía histórica (la revolución que ha traído la guerra)»⁶³⁶.

Diversos aspectos narrativos vinculan *El rey y la reina* a otros escritos senderianos, aun cuando ésta no sea plenamente una novela social, según lo apuntado más arriba. En primer lugar, la proximidad moral del autor hacia el pueblo español. Pueblo heroico que a lo largo de la historia ha sufrido todas

⁶³⁵ M. Lentzen, "El rey y la reina de Ramón J. Sender como parábola", art. cit., pág. 158. Para Elizabeth Espadas, "Presencia del medievo en la obra de Ramón J. Sender", art. cit., págs. 429, 430: «la función de la guerra es simplemente el facilitar el desarrollo personal»; la guerra es «poco importante, salvo como medio que permite pasar a un plano más alto de la existencia». Eduardo Godoy Gallardo, "El rey y la reina, de Ramón J. Sender, y el encuentro con «el otro»", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 46, 1995, pág. 22: «la novela se desarrolla en torno a las relaciones —nuevas— que se establecen entre el jardinero y la duquesa que tienen como trasfondo el Madrid de la guerra civil».

⁶³⁶ J.-C. Mainer, introducción a Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. XXIII.

las injusticias y desigualdades sociales. Y que, en opinión de Sender, siempre luchó para recuperar la dignidad. Cada vez que el pueblo ha reclamado sus derechos inexorablemente ha sido refrenado. Pese a ello —según propugnaba en el folleto propagandístico *Crónica de un pueblo en armas*—, el pueblo español «no se ha resignado cobardemente a la tiranía nunca»⁶³⁷. El novelista ofrece una visión panorámica de esos primeros meses de combate, desde la perspectiva del bando republicano, dando así mayor relieve al tejido histórico de *El rey y la reina*. Los diálogos y descripciones ponen de manifiesto su postura ideológica. Aquí defiende la misma tesis expuesta en *Contraataque*. Transmite la idea de que la ofensiva del pueblo es un acto de defensa de la legalidad republicana. Matiz implícito en el título de *Contraataque* —«nosotros no éramos la guerra, sino la *antiguerra*. Luchábamos por la paz», especifica Sender en el libro—⁶³⁸. Por otra parte, apreciamos la denuncia del autor o, al menos, el hecho de que ponga el acento en la continuidad de los privilegios feudales de la aristocracia española. Denuncia que había sido enarbolada desde las páginas de sus novelas sociales. De ahí que un pequeño grupo de milicianos registre el palacio y observe sus riquezas sin comprender «cómo, poseyendo todo aquello, los duques querían más todavía y se sublevaban» (pág. 51).

En segundo lugar, observamos una variación espacial nada casual. La narración no está ambientada, como en otras ocasiones, en una aldea imaginaria de Aragón, sino en Madrid. Ciudad que comporta, en último término, un valor simbólico para la imagen de la contienda. Por un lado, el pueblo de Madrid —junto al de otras ciudades— ejerció una fuerza determinante en la consolidación de la República: «Es el pueblo quien, con su

⁶³⁷ Ramón J. Sender, *Crónica del pueblo en armas. (Historia para niños)*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1936, pág. 20. Además, apelaba al heroísmo con esta sentencia: «Cuando muere un hombre del pueblo fusilado, siembra con su sangre la rebeldía para los que le siguen y una causa justa como es la de las libertades del pueblo se engrandece y embellece más aún con el sacrificio», *ibid.*, pág. 24.

⁶³⁸ Ramón J. Sender, *Contraataque*, *op. cit.*, pág. 385. A Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, *op. cit.*, pág. 206, le confesaría lo siguiente: «yo estoy muy integrado en lo popular, [...], siempre he estado a gusto en medio de lo popular español. Y en lo popular está la raíz de lo histórico. Y de los grandes mitos omnipresentes, con el pasado y el futuro implícitos».

fiesta, funda la República»⁶³⁹. Si el pueblo festeja en 1931, será la clase trabajadora quien, una vez afianzada la República, salga a la calle, reivindicando mejoras salariales. Y, en el año 1936, ese sujeto colectivo saldrá a la calle para luchar contra el fascismo. Madrid sería emblema de la resistencia, del heroísmo del pueblo, cuando el gobierno republicano dio la ciudad por perdida, trasladándose a Valencia. Por otro lado, tampoco debemos olvidar las connotaciones biográficas a la hora de examinar la novela que nos ocupa. Ramón J. Sender se encontraba veraneando con su familia en San Rafael en el momento que estalla la guerra. Cuando tuvo noticia del alzamiento, cruzó la sierra de Guadarrama y se incorporó a las milicias republicanas en el pueblo de Guadarrama. Permanece en Madrid hasta el mes de agosto en que viaja a Córdoba con la expedición de «Cultura Popular». Regresa a la capital (destinado a la Ciudad Universitaria) y, más tarde, es enviado al frente del Tajo. A finales de 1936 recibe la noticia de la muerte de su mujer y, en los primeros días de enero de 1937, se desplaza a Bayona para recoger a sus hijos⁶⁴⁰. Por tanto, el tiempo histórico en que transcurre la acción de esta ficción novelesca coincide con la estancia del autor en el frente de Madrid. No precisa hacer uso de la imaginación para plasmar el clima de la ciudad, dado que forma parte de su experiencia bélica. Además, si atendemos al relato de *Contraataque*, gran parte de los milicianos de su compañía eran «campesinos de la provincia de Córdoba»⁶⁴¹, al igual que el protagonista de *El rey y la reina*.

Nada se dice en el texto sobre el triunfo del Frente Popular (febrero de 1936), ni de la posterior tensión social. El narrador resalta, en las primeras páginas, la conspiración; la participación de los duques en el alzamiento militar —«los nervios de la víspera» (pág. 17)—, y describe cómo se despierta Madrid ese 18 de julio de 1936. La ciudad se transforma a media que el pueblo defiende férreamente la legalidad republicana:

⁶³⁹ Santos Juliá Díaz, *Madrid, 1931-1934. De la fiesta popular a la lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI, 1984, pág. 8.

⁶⁴⁰ J. Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía*, op. cit., págs. 323-355.

⁶⁴¹ Ramón J. Sender, *Contraataque*, op. cit., pág. 234.

A las ocho del día siguiente, Madrid era un campo de batalla. A las diez la lucha parecía concentrarse en el cuartel de la Montaña, aglomeración de edificios militares que dominaba una colina aislada por parques y avenidas entre la plaza de España y Rosales. Al mediodía, después de varios asaltos que costaron centenares de vidas, el pueblo madrileño consiguió tomar la colina y reducir a los rebeldes. En pocas horas el aspecto de la ciudad había cambiado. Sucdieron de la manera más natural y simple las cosas más extrañas. El aire de Madrid, que era un aire de día de labor, sacudido por los cañonazos parecía de fiesta⁶⁴².

Ese «aire de fiesta» muy pronto se convierte en «aire de guerra» y Madrid será, en consecuencia, el emblema de la defensa⁶⁴³: «la ciudad era ya atacada por toda la parte oriental, desde la Ciudad Universitaria al Cerro de los Ángeles» (pág. 76). Cabe hacer énfasis en el sonido de la guerra intercalado a lo largo del relato. Esta transposición sensorial tiene un doble sentido. Acentúa la acción de lucha como respuesta al ataque, a la «aviación enemiga», a «los rebeldes», a las «tropas fascistas». Es decir, transmite la impresión de resistencia ante el continuo asedio de la ciudad. Otras veces, el sonido de la artillería, de los cañones, de las sirenas, de los disparos, de las explosiones surge en la narración casi a modo de estribillo. En este caso, la reiteración aporta al relato la idea de ir cercando y uniendo a los protagonistas.

El texto reproduce la incertidumbre sobre el futuro de la ciudad. En la radio se especula sobre la posible «caída y pérdida de Madrid», con todo, «no representaría —irónicamente escribe Sender— más que un incidente en la lucha y de ningún modo el final de la guerra» (pág. 74). Ulteriormente, el

⁶⁴² Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. 22.

⁶⁴³ La defensa de Madrid fue cantada o recitada tanto por el pueblo, como por los intelectuales, bien en romances (heroico-exhortativos), bien en otro tipo de metro: «El pueblo se había convertido, [...], en un público altamente receptor y ávido a la vez de expresarse». Alberti, Aleixandre, Herrera Petere, Serrano Plaja, o Machado compusieron algunos de los más populares y emotivos versos. En Francisco Caudet, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993, págs. 437-464, la cita en pág. 446. El romance ¡Alerta, los madrileños! de Manuel Altolaguirre refleja el sentimiento de fiesta, de exaltación y heroísmo que se pretendía avivar entre el pueblo: «Madrid, capital de Europa, / eje de la lucha obrera, / tantos ojos hoy te miran, / que debes estar de fiesta; [...],» en *Romancero de la guerra civil española*, ed. de Gonzalo Santonja, Madrid, Visor, 1983, pág. 75.

narrador constata que el aspecto de Madrid ha variado de manera radical. Los pájaros han desaparecido, en su lugar «pasaban a veces en bandada las granadas» (pág. 148). La sensación ya no es de fiesta ni de lucha, sino de muerte y desolación:

El día era triste. La ciudad iba dando la impresión de estar desierta. Las explosiones resonaban lúgubremente en las calles vacías. La artillería tiraba de tal modo que salir a la calle era una aventura peligrosa, y dentro de casa tampoco se estaba seguro. [...]. Se confundían los ruidos. Una motocicleta sonaba como una ametralladora y no se sabía si una explosión próxima era una granada enemiga o un disparo de alguna de las baterías que iban instalándose en plazas y solares⁶⁴⁴.

Que Ramón J. Sender admiraba a Francisco de Goya es un dato de sobra conocido. En el apartado correspondiente a *El vado*, comprobamos cómo el escritor de Chalamera recurre, eventualmente, a la obra pictórica de su paisano para dar profundidad visual a determinadas secuencias narrativas. De acuerdo con esto, Susana Paúles demostró hace unos años que nuestro autor se había servido de la obra de Goya —especialmente de los *Desastres de la guerra*— para escenificar la contienda en *Contraataque*⁶⁴⁵. Para ello, Paúles seleccionó varios grabados goyescos y los comparó con el texto de este reportaje de la contienda. A partir de esta confrontación, concluye que en ambos autores domina una «mirada crítica» ante el horror y el absurdo de la guerra. Pintor y escritor fueron testigos de la crueldad, de la brutalidad, de la barbarie. Y, por eso, pretenden dar una visión universal de la guerra; en este plano, la contienda cobra una «dimensión mítico-simbólica»⁶⁴⁶. Desde el punto de vista de la estética, también están emparentados, dado que el autor oscense hace uso de

⁶⁴⁴ Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., págs. 94-95.

⁶⁴⁵ Susana Paúles Sánchez, "Una escenografía goyescas en la literatura de Ramón J. Sender", *Alazet*, núm. 11, 1999, págs. 33-45.

⁶⁴⁶ Ibid., pág. 42. Ramón J. Sender, *Ver o no ver (Reflexiones sobre la pintura española)*, op. cit., pág. 228, diría: «En sus *desastres* de la guerra no pone solamente madrileños del pueblo entre los mártires y las víctimas. También aparecen soldados de Napoleón, húsares y chisperos de a pie, masacrados cruelmente por la furia del español del pueblo. Goya no habla de las "crueldades" del francés, ni del "heroísmo del español", sino de los "Desastres de la guerra"».

lo grotesco (aprendido de otro intelectual respetado por él, Valle-Inclán, quien, a su vez, bebió del patetismo de los dibujos goyescos)⁶⁴⁷. La presencia de Goya en *El rey y la reina* viene dada por uno de los cuadros colgados en el torreón del palacio. Además, el novelista atribuye, como hiciera en *Contraataque*, una función lírica a la naturaleza. Según Paúles, «en Goya el paisaje que enmarca la escena trasciende el asunto y le da una significación universal en la que la naturaleza se evidencia como un actante más, como testigo que, prácticamente yermo, se adapta a lo trágico de las circunstancias»; y Sender, «en copia reconocida», hace suya esta práctica goyesca, que «traslada con igual función a sus novelas»⁶⁴⁸:

El día siguiente amaneció frío y ceniciento. En el cielo gris los cañones parecían disparar con silenciadores y los estampidos llegaban amortiguados. [...].

Comenzaba a lloviznar y los milicianos que andaban por el parque se acogían a la portería o a la casa. [...]. La arena fina del parque era en aquel lugar más amarilla que nunca y bajo el gris del cielo y el aire húmedo parecía también más luminosa⁶⁴⁹.

Queda bien claro, desde el primer capítulo de la novela, a qué bando pertenecía el autor. Así, la voz de Sender se reconoce en el discurso del duque de Alcanadre sobre su complicidad y la de Esteban en la sublevación. El duque, «oficial de complemento de Artillería» (pág. 37), creía en un triunfo rápido de los rebeldes. Es testigo del fracaso en el cuartel de la Montaña, donde logra salvar su vida gracias a un cambio de identidad. En consecuencia, es un fugitivo. Por ello, el duque plantea a su esposa la posibilidad de entregarse (una forma de suicidio). Este personaje presenta a Esteban, el marqués de R., como a un «loco», cuya moralidad es censurable. Había «cometido cien barbaridades», entre ellas asesinar a los soldados leales que no quisieron secundar el alzamiento en el cuartel. Esteban es, en definitiva, un criminal

⁶⁴⁷ S. Paúles, "Una escenografía goyesca en la literatura de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 42.

⁶⁴⁸ Ibid., pág. 39.

⁶⁴⁹ Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. 107.

consciente de sus actos: «Dice que el pueblo tiene razón, pero que hay que quitarle la razón del cuerpo a balazos» (pág. 37).

El duque es, a su vez, consciente de la legitimidad del pueblo, como deducimos de su conversación con la duquesa, cuando ojea un libro de la Edad Media y afirma lo siguiente: «—Hace siglos se podían hacer ciertas cosas, pero hoy es imposible verlas sin protestar» (pág. 38). Este personaje se lamenta de que en Madrid no hayan tenido la suerte de otras regiones. En esas zonas, los sublevados son calificados como «héroes de la patria, de la cristiandad» (pág. 39). Expresión típica de la propaganda nacional. Además, siente que es un reo a quien «va siguiendo el verdugo de esquina en esquina» (pág. 40). La sombra del verdugo parece seguir a los personajes. Ganen o pierdan, con el final de la guerra —o incluso antes— parece que será irremediable someterse a una condena a muerte. La duquesa hace hincapié en ello: «No olvides que esos milicianos que hoy te piden que seas "rojo" pueden ser los primeros en acusarte el día de mañana. No te fíes de nadie, Rómulo» (pág. 73).

El autor llama la atención sobre el protagonismo de las milicias republicanas, cuya instrucción fue un cometido crucial para mantener la resistencia en Madrid, como en tantas otras regiones: «"El trabajo de estos muchachos que estamos instruyendo es una experiencia completamente nueva en la guerra". Añadía el oficial que hoy, como en los tiempos de Aníbal, el soldado, el elemento humano, era decisivo, con o sin máquinas» (pág. 106). Ya en *Contraataque*, el escritor había insistido en ello casi con las mismas palabras que en la presente novela: «"Claro es —me decía mi amigo— que, si las guerras se hacen hoy lo mismo que en tiempos de Aníbal, el hombre representa mucho, y nosotros lo tenemos en mayor número y mejor que los rebeldes"»⁶⁵⁰.

El novelista tenía un grato recuerdo de los milicianos. Sus compañeros de patrulla le eligieron capitán del "Batallón Amanecer", antes de que ocupase el cargo de jefe del Estado Mayor de la I Brigada Mixta, al mando de Líster. José Domingo Dueñas resume el contenido de los contados artículos periodísticos escritos por Sender en 1936. La nota común a todos ellos es resaltar la

⁶⁵⁰ Ramón J. Sender, *Contraataque*, op. cit., págs. 59-60.

conducta modélica de los milicianos, «la alta moral de los combatientes, el buen humor incluso, el certero comportamiento instintivo, espontáneo, [...], la perfección de la organización»⁶⁵¹. No ha de extrañar, por tanto, que años después, el escritor haga varios incisos para puntualizar que esos hombres no habían buscado la lucha, sino que se estaban defendiendo. Así, cuando llegan los primeros milicianos al palacio, el narrador comenta que «[t]odos tenían los ojos fatigados, el rostro quemado del sol. Había cierta peligrosidad en sus movimientos, pero su manera de escuchar estaba llena de calma y de responsabilidad» (pág. 23).

Hay otros ejemplos de la intención de Sender a la hora de transmitir la inocencia de los milicianos. A Rómulo "[a]quellos hombres vestidos de civil como cualquier otro y con armas al hombro y brazaletes en la manga no le producían impresión alguna de autoridad» (pág. 25); ni le «daban ninguna impresión militar ni bélica» (pág. 47). El jardinero contempla a un centinela, paseando «sin marcialidad alguna», y comprende que «aquellos hombres no podían representar un verdadero peligro» (pág. 49). El buen humor de la tropa está presente en el relato. Avanzada la contienda, en el palacio se instala «una oficina de recluta y un centro de instrucción de unidades antitanques» (pág. 92). Casi un centenar de hombres ocupan el palacio. Estos jóvenes «tenían una alegría ligera y escolar» (pág. 105). Su inocencia viene sugerida mediante las canciones infantiles que tararea algún soldado: «"Que llueva, que llueva, la Virgen de la Cueva"» (pág. 107). Más adelante, leemos cómo otro «soldado jugaba con la cuerda saltando a la comba y cantando humorísticamente una canción que se oía a veces a las niñas en los parques: *Merceditas ya se ha muerto, / muerta está que yo la vi...*» (pág. 154).

José-Carlos Mainer ha enumerado una serie de detalles realistas que aparecen en el texto: «la importancia que la difusión de noticias y la captación de emisoras de uno y otro bando tuvo en la vida de los sitiados»; vehículos y domicilios fueron requisados; que las embajadas ofrecieran refugio a los

⁶⁵¹ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 369.

rebeldes entrañó en algunos casos su salvación. La enorme utilidad de poseer determinados documentos (un salvoconducto o el carnet de un sindicato) para moverse con cierta libertad por la ciudad⁶⁵². Abundando en este asunto, encontramos alguna otra referencia realista. Por ejemplo, la popularidad que alcanzaron los carteles —«Ayudad a los soviets chinos» (pág. 107)— y lemas con los cuales se arengaba al pueblo madrileño: «"Más vale morir de pie que vivir de rodillas"» (pág. 106), famosa frase pronunciada por Dolores Ibárruri. Así como la utilización propagandística de la tragedia inherente a la guerra. En las últimas páginas de la novela, el narrador incide en los continuos bombardeos. Entre ellos, el bombardeo a una escuela: «murieron más de doscientos niños. Se hicieron muchas fotografías de los pequeños cuerpos rotos, que tenían una fuerza expresiva salvaje, y se divulgaron como propaganda» (pág. 174). El autor introduce una leve crítica al comunismo por medio del capitán, quien desaprueba el uso de carteles por considerarlos «literatura romántica» (pág. 106). José-Carlos Mainer considera que tal precisión no tendría como único objeto ambientar la novela: «Todos estos engarces con la realidad no son simples notas de caracterización de una situación histórica»; en las páginas de *El rey y la reina* «sobreviven, como una música de fondo, los humanos motivos que conoció [Sender] y que compartió en los días azarosos del asedio de Madrid»⁶⁵³. Por ello, deduce que el novelista «usa de la guerra para encapsular en su marco la historia de dos destinos humanos que se encuentran y para devolver a su dimensión más íntima e intransferible el resultado de una violencia colectiva»⁶⁵⁴.

Hay que resaltar la intervención de Rómulo en la guerra y su evolución ideológica. El narrador describe al jardinero como a un hombre sencillo «de mediana edad»:

Tenía una cabeza romana, de campesino cordobés. Hablaba poco y sus ideas sobre las cosas y las personas eran muy sólidas. Como todos los

⁶⁵² J.-C. Mainer, introducción a Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. XX.

⁶⁵³ Ibid., pág. XXII.

⁶⁵⁴ Ibid., pág. XVIII.

campesinos se había hecho su filosofía [...]. De la vida decía que era «un lío de viceversas» y Rómulo trataba de poner orden en aquel lío siendo uno de los mejores jardineros de la corte⁶⁵⁵.

La impresión que transmite el personaje en este primer capítulo es la de ser un hombre dócil. Lleva una vida tranquila y vacía. Pero este campesino no siempre había sido indiferente a los problemas sociales. El conformismo social fue ocultando su auténtica identidad. De modo que ese carácter rebelde de otros personajes senderianos (Viance, Sabino, o Paco) tardará un tiempo en manifestarse. Por lo demás, la introspección del jardinero viene acompañada del conocimiento del mundo exterior. La desnudez de la duquesa le devuelve su propia imagen, trae a su memoria a ese otro Rómulo del pasado: «No era completamente nuevo. Lo había conocido, a aquel Rómulo, cuando tenía diecinueve o veinte años. [...] Poco antes de cumplir Rómulo treinta años se desvaneció. Era aquel un Rómulo más seguro de la vida, de sí mismo» (pág. 19). El jardinero es un hombre apolítico. Es portero y jefe del parque. Dedicar su vida por entero a la naturaleza, al cuidado del parque: «[e]n él confluyen los ingredientes algo tópicos de un populismo agrarista idealizante [...] y los propios de un fatalismo espontáneo y culto a la vez»⁶⁵⁶. Su amor a las plantas, a las flores, y a los animales está reflejado en una secuencia con tintes líricos, en la cual el personaje observa un cerezo:

Era un placer ver a los pájaros yendo y viniendo y a veces picando las cerezas más maduras. Los gorriones habían sido siempre sus amigos y creía conocer a muchos de los que vivían en el parque. [...]. Cuando Rómulo se levantaba para pasar al cercado contiguo, donde estaban los hornos, cayó una cereza a sus pies. Rómulo la cogió y miró a los pájaros, convencido de que la habían cortado y arrojado para él⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. 15.

⁶⁵⁶ J.-C. Mainer, introducción a Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. XXVII.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, pág. 61.

Como decía, el personaje no tiene preocupaciones políticas. En las primeras líneas del relato, nos percatamos del poco respeto que le infunde la figura del rey: «había visto varias veces al rey, [...]. Le parecía un maniquí, un muñeco mecánico con largas piernas de madera terminadas en los mejores zapatos del mundo» (pág. 12). La tarde anterior al alzamiento militar, Alejandro —conocido como *Elena*, apócope de «el enano»— llega al palacio con el fin de comunicar a los duques el asesinato del líder monárquico, José Calvo Sotelo. Rómulo no sabe quién es este político. Como tampoco sabe cuál es el significado de una «esvástica», ni de la expresión «los rojos». Esto no implica que sea un marginado social (al modo de Sabino). Simplemente su mundo gira en torno al cuidado de las plantas. De ahí que el enano le diga: «—Usted vive en el limbo» (pág. 21). Así, cuando los primeros milicianos aparecen en el palacio con el coche Hispano del duque, y uno de ellos le dice que «el señor no existe» (pág. 23), Rómulo cree que éste ha muerto. En ningún momento contempla la posibilidad de que el miliciano se hubiese referido a la fórmula de tratamiento.

Aunque las normas del palacio prohibían a la servidumbre afiliarse a sindicatos, casualmente el jardinero tiene el carnet de un sindicato de izquierdas. El padre Lucas le había aconsejado pertenecer a un sindicato católico. Pero Rómulo se confunde, cree que con Sindicato Libre el cura se refería a cualquier sindicato. Esta circunstancia favorece la confianza de los milicianos en él, y hace que le entreguen las llaves del palacio. Si bien esa confianza —«Tú eres un hombre del pueblo, uno de los nuestros» (pág. 52)— todavía no es recíproca. Ya que no siente que forme parte de las milicias republicanas. En un primer momento, Rómulo está desconcertado: «"Esto es la guerra, pero ¿qué guerra? ¿Qué clase de guerra? ¿Y qué va a pasar esta noche o mañana?"» (pág. 27). Llega a pensar que la desnudez de la duquesa «ha traído todo este caos [...]. ¿Cómo? ¿Por qué? Eso yo no lo sabré nunca» (pág. 26). Pese a ello, asimila pronto y con cierta naturalidad lo que representa la guerra —«"La guerra es la guerra"» (pág. 34)—. En definitiva, la duquesa le ha humillado por su condición social: «—¡Un jardinero no es un hombre!» (pág. 17). Incluso Cartucho, uno de los milicianos que ocupan el palacio, le

preguntará si el jardinero es «el puesto más bajo de la casa» (pág. 50). Sin embargo, él sólo piensa en el «placer casi físico» que le produce compartir la clandestinidad de la duquesa. Clandestinidad que parece intuir López. Este miliciano insinúa, en tono de humor, la posible relación amorosa de los protagonistas: «—En tiempos [...] las duquesas se acostaban con los jardineros» (pág. 50). Además, se dirige a Rómulo haciendo alusión a su aspiración de poseer a la duquesa: «"Pareces un rey de baraja"» (pág. 51); «"¿Qué cuenta el duque?"» (pág. 69).

A medida que se prolonga el desprecio y la indiferencia de la duquesa de Arlanza —«"No se mira así a un ser humano —se decía—, sino a un animal o a un mueble"» (pág. 30)— Rómulo siente un impulso que le empuja a «ser "un rojo"» (pág. 74). A partir de ahí, el personaje intuye cuál es su lugar en el mundo y en la guerra: «yo tengo mi camino. Un camino nuevo, señora», le dirá a la duquesa. Entonces reconoce cuál ha sido su error: «He estado cuarenta años empeñado en entender todas las cosas que pasaban fuera de mí y en conducirme razonablemente. Cada día decía diez veces que sí, cuando pensaba quizá que no» (pág. 101). Esta conversación continúa con otra confesión. Rómulo habla de sus ideas de juventud y reivindica la «hombría»: «—Ahora sé ya que aquellas ideas locas eran las únicas que tenían un verdadero valor, porque no nacían en la cabeza sino en la sangre» (pág. 102). Con el tiempo, ese nuevo camino, que en opinión de Ressonot «trasciende la mera posibilidad de una revolución social»⁶⁵⁸, le unirá, sin embargo, a la toma de conciencia colectiva, al destino de los republicanos: «"En este mismo instante docenas de hombres están agonizando. ¿Qué importa? Todos combaten por rescatar su vida pasada y perdida y en ese rescate grandioso tiene que haber sangre"» (pág. 134).

Hallamos varios episodios fundamentales en los cuales la guerra interfiere en la vida de los protagonistas, encaminándolos en su búsqueda de la dignidad. Como vimos, Maryse Bertrand de Muñoz atribuye a la contienda un papel secundario: «el piso principal, el recinto circundante y los jardines del

⁶⁵⁸ Jean-Pierre Ressonot, *Apología de lo monstruoso*, op. cit., pág. 491.

palacio están ocupados por los milicianos, la guerra, pero no hay comunicación entre estos lugares y la torre sino es por medio de Rómulo»⁶⁵⁹. Lo cierto es que hay determinadas escenas que dejan ver cómo la guerra «entra» en la torre. Esos episodios están encadenados y terminan con la muerte de alguien. Por añadidura, el enano —símbolo del fascismo— quedará instalado en la bodega del palacio. La significación fascista de este personaje comienza por «su identificación con las ratas»⁶⁶⁰. Cuando Rómulo encuentra al enano escondido en la bodega, lo confunde con una rata: «Al principio creyó que era un animal, porque sólo vio su cabeza peluda agitándose a ras del suelo» (pág. 54). A esto se une el hecho de que pinte esvásticas contra los judíos, y que Sender haya atribuido a *Elena* «el mismo color *verdegrís* del uniforme de los soldados alemanes durante la segunda guerra mundial»⁶⁶¹. Su pelea con las ratas que habitan el sótano —el Barreno y la Pascuala—, aporta a la narración un tercer plano, el «del mundo visceral y de lo infrahumano»⁶⁶².

El primero de los episodios mencionados arriba refiere la muerte del duque. Éste visita con frecuencia a su esposa hasta que una noche es descubierto por Rómulo, quien le dispara en una rodilla y lo entrega a los milicianos. Tras un juicio —«Ocho horas dicen que suele llevar el juicio» (pág. 81)— el duque, acusado de «delitos militares y políticos» (pág. 77), será fusilado. Su muerte viene preludiada en una estampa en la cual Rómulo observa un florete clavado en un maniquí que «tenía la misma actitud erguida y esbelta del duque» (pág. 86). Adviértase la relevancia que adquiere en el texto el proceso judicial, en clara oposición al fusilamiento de Manuel Sender, «sin proceso y sin acusación concreta». Asimismo, observamos el primer síntoma de la transformación del jardinero. Que Rómulo denuncie y entregue a su rival representa la pérdida de la inocencia del protagonista. En este sentido,

⁶⁵⁹ M. Bertrand de Muñoz, "Los símbolos en *El rey y la reina* de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 383.

⁶⁶⁰ Jean-Pierre Ressot, *Apología de lo monstruoso*, op. cit., pág. 61. Como escribe Ressot: «al fascismo se le solía llamar en francés "la peste brune", y se sabe que la rata tiene mala fama por ser propagadora natural de la peste», *ibid.*, pág. 236.

⁶⁶¹ *Ibid.*, pág. 61.

⁶⁶² M. Bertrand de Muñoz, "Los símbolos en *El rey y la reina* de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 375.

imaginará el fusilamiento del duque, cuyos pies había atado él mismo. Este acto podría interpretarse como favorable a la causa de la República. No obstante, las reflexiones del personaje nos hacen pensar que ha actuado impulsado por los celos, porque para él su deber consiste en «velar» por la vida de la duquesa. En todo caso, es un punto de partida en el proceso que culmina con la restitución de su dignidad. Rómulo siente que se ha «quitado veinte años de encima» (pág. 80).

Hemos de anotar que, aun cuando Sender no aborde el horror de la guerra en este texto, contemplamos una escena que manifiesta toda su crudeza. La casa de Rómulo es bombardeada. Esteban —convertido en amante de la duquesa— pretende vengar la muerte del duque y enciende un reflector de la ventana de la torre e ilumina la portería. Muchos soldados resultan heridos, y otros tantos mueren junto a Balbina. El personaje no olvidará la horrible imagen de su mujer, cuando encuentran su cuerpo bajo los escombros: «Estaba destrozada, con el rostro y el cabello quemados y al tratar de levantarla se doblaba por todas partes, como si no tuviera huesos» (pág. 109).

El tercer episodio a destacar ocurre cuando Esteban asesina al capitán Ordóñez. Alguien vio la luz del reflector, razón por la cual el capitán —«hombre franco y sin trastienda» (pág. 105)— inspecciona la torre. Poco después, Rómulo sube al torreón y lo encuentra agonizando. La duquesa expone su inocencia. Aunque ella no ha disparado protege a su amante y no lo delata ante el jardinero. Sin duda estas tres muertes (el duque, Balbina y el capitán) evidencian que todos y, en particular, los protagonistas, están inmersos en el «sacramento de la sangre»⁶⁶³. Desde esta perspectiva, la guerra ha borrado los estamentos sociales y, por tanto, desempeña una «función igualatoria», es decir, convierte «un mundo rígidamente estamental en radicalidad humana»⁶⁶⁴. Con el duque y Balbina muertos, los protagonistas asumen su parte de culpa y se preparan para las vicisitudes que les depare el destino. El asesinato del capitán Ordóñez será un factor decisivo en su unión: «Cumplido el dramático

⁶⁶³ J.-C. Mainer, "Antropología del mito: *El rey y la reina*, de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 399.

⁶⁶⁴ Ibid., pág. 399.

intercambio de culpas, únicamente queda que los dos —duquesa y jardinero— asuman conjuntamente una nueva muerte, de la que, en este caso, son verdaderamente inocentes»⁶⁶⁵.

En cualquier caso, hay dos estelas de la culpabilidad de los personajes: el zapato del capitán que rueda por las escaleras del torreón; y las continuas comprobaciones de la incineración del cadáver que Rómulo hace por medio del contacto con un radiador. Este asunto tiene mayores resonancias. Un día la duquesa encuentra en un armario «el *túnico verde*», un «hábito de una orden de caballería desaparecida». Esta tela envuelve «un alegre tropel de cristobillas de guiñol» (pág. 131). Los títeres formaban parte de sus juegos de infancia. Unos juegos en los que ahora hay sangre:

«Todo es demasiado espantoso para poder aceptarlo como una lección, y aunque no lo fuera, a mí no pueden ya servirme de nada esas lecciones, porque quizás he venido a la vida a jugar y es mi destino seguir jugando hasta el fin. Pero en mis juegos hay sangre. Ahora hay sangre»⁶⁶⁶.

Al observar los muñecos, la duquesa pensó que parecían «un tribunal» (pág. 132). Esa es precisamente la función que desempeñan durante la representación teatral a cargo de Rómulo. El Tío Babú y la Tía Miserias actuarán como jueces por el asesinato del capitán, que «murió como un mártir de su fe» (pág. 161), responsabilizando a los protagonistas de la ocultación del crimen. De esta manera, la intervención de las marionetas es un recurso revelador del carácter alegórico o de parábola que impregna *El rey y la reina*⁶⁶⁷, y que alcanza su máxima expresión en la escena final.

⁶⁶⁵ J.-C. Mainer, introducción a Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. XXIX.

⁶⁶⁶ Ibid., pág. 83.

⁶⁶⁷ M. Lentzen, "*El rey y la reina* de Ramón J. Sender como parábola", art. cit., pág. 159. Asimismo, J. L. Calvo Carilla, "En torno a *La esfera* (temas y técnicas expresionistas en el Sender de posguerra)", art. cit., págs. 114-115, piensa que *El rey y la reina* es «un auto sacramental sin sacramento», porque Sender era proclive a usar una alegoría de «paternidad calderoniana: la del "mundo como teatro" de los autos sacramentales». En esta línea, Mainer anota la influencia del Valle de *Los cuernos de don Friolera*. A menudo, las acotaciones genéricas se difuminan en las obras senderianas. El autor tiene un acusado interés por combinar teatralidad y narratividad, de suerte que proyecta la acción narrativa «a un ámbito entre alegórico, dramático e irrisorio», en J.-C. Mainer, introducción a Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., págs. XL-XLII.

El jardinero se mostrará inquieto porque «"[h]ay otro hombre, otro que viene en la noche, igual que venía el duque"» (pág. 113). De nuevo, advertimos cómo la casualidad se cruza en el destino de un personaje senderiano. Si hubieran cortado la electricidad, Esteban no habría podido guiar a la aviación fascista. En cambio, sí cortarían la electricidad mientras Rómulo se encuentra en el ascensor, donde pasará veinte horas ocultando el cuerpo del capitán. Aun a riesgo de ser visto, la única opción que tiene es quemar el cuerpo en los hornos del palacio. Entonces un miliciano encontrará algunas pruebas del crimen. Las sospechas de Cartucho provocarán la marcha de Rómulo al frente como voluntario. Si ha de morir, quiere que sea dignamente, no cargando con la culpa de Esteban: «"Me van a matar como a un cobarde, como a un traidor, como a un miserable, y voy a morir por *el otro*"» (pág. 141). Eso le decide a correr su suerte «honradamente como hacen los otros» (pág. 139). Tal decisión es definitiva en lo que se refiere a su hermandad con los milicianos y es un hecho crucial para que se produzca la entrega "espiritual" de la duquesa: «"Esteban no vuelve a mi alcoba por miedo al peligro. Rómulo se ha marchado de aquí, [...]. Y se ha ido a buscar el peligro, a dar la vida en otra parte y *en condiciones de dignidad*"» (pág. 150, la cursiva es mía).

Jean-Pierre Ressot hizo hincapié en el cinismo, la barbarie y la amoralidad de Esteban: «Representa el mal de forma tal absoluta y ejemplar que no se le ve nunca en la novela: resulta ser una alegoría (abstracta) de la transgresión»⁶⁶⁸. El crimen cometido por este personaje es un punto de inflexión para los protagonistas. Como ya se indicó, Rómulo se ve obligado a luchar al lado de los republicanos. Por otra parte, la soledad aflige a la duquesa. Por fin, como anota el narrador, comprende que su amante la ha engañado: «Esteban no viene. ¿Tiene miedo? [...], pero ¿desde cuándo el "diablo" rehuía el peligro? ¿Cómo era posible que renunciará a ella por miedo y que dejara todo el peligro para ella, para la duquesa?» (págs. 145-146). Sin la protección de Rómulo y con

⁶⁶⁸ Jean-Pierre Ressot, *Apología de lo monstruoso*, op. cit., pág. 430. H. Ahumada Peña, "El rey y la reina, búsqueda y encuentro de la dignidad a través del amor", art. cit., pág. 56: «la espacialidad del cuarto piso es un cruce continuo de signos de vida y de muerte, actualizados en dos figuras fundamentales: Rómulo y Esteban. Rómulo, quien está descubriendo el amor, representa la fuerza constructora; Esteban, [...], es la muerte y su fuerza destructora».

Esteban huido, la duquesa descubre cómo es el auténtico amor y cuál de los dos es un verdadero hombre —asunto que examinaremos más adelante—.

El protagonista es herido en una pierna y regresa al palacio como un héroe. Los milicianos están encantados con la hazaña de un hombre, popularmente conocida como la «peña de Rómulo»:

hablaban de los sucesos de los últimos días y se referían a menudo a la «peña de Rómulo». Rómulo les preguntó por qué la llamaban así y los soldados le contaron maravillas del heroísmo de un individuo que llevaba ese nombre y que había defendido la peña en condiciones inverosímiles. El número de tanques rotos por el héroe iba elevándose y se hablaba ya de catorce⁶⁶⁹.

Este fragmento se presta a una comparación con *La noche de las cien cabezas*. Recuérdese que ésta es una narración alegórica que en «la mayor parte de la acción (todos los capítulos, menos los dos primeros) se desarrolla en un escenario irreal», y, por ello, es «única dentro del ambiente literario de los años treinta»⁶⁷⁰. La valoración de José Luis Calvo acerca de esta obra está cimentada en su conexión con el expresionismo:

Aunque sin romper completamente con la tradición de los géneros literarios, el expresionismo representa una concepción vanguardista del arte y en la sustancia medular de sus preocupaciones estéticas está la renovación formal o, lo que es lo mismo, la pretensión de que el mesianismo social de que quiere hacerse portador vaya indisolublemente asociado a una utopía artística⁶⁷¹.

La andadura expresionista de nuestro escritor no concluiría ahí. A juicio de Calvo Carilla, novelas de los años cuarenta como *La esfera* dan buena cuenta de

⁶⁶⁹ Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. 156. J.-C. Mainer, "Antropología del mito: *El rey y la reina*, de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 396: «la fugaz participación de Rómulo en la compañía de antitanques se incrusta como relato en el relato y en forma muy oblicua, pese a la importancia que su heroísmo tiene en la configuración del personaje». Efectivamente, Sender evita una digresión que rompería la unidad de lugar y, al mismo tiempo, inserta en la narración un hecho clave en la recuperación de la «hombría» del protagonista.

⁶⁷⁰ F. Lough, *La revolución imposible*, op. cit., pág. 119.

⁶⁷¹ J. L. Calvo Carilla, "El expresionismo senderiano: a propósito de *La noche de las cien cabezas*", art. cit., pág. 326.

ello, y «*El rey y la reina* es quizá el mejor y más logrado ejemplo de novela expresionista»⁶⁷², ya que cumple con una serie de rasgos distintivos. Por ejemplo, «un ambiente casi onírico y unos personajes movidos por los resortes del instinto»; la captación de la guerra «en visiones de un expresionismo sonoro y plástico»; el enano y las ratas «motivos ambos frecuentados por el expresionismo alemán»⁶⁷³. Considera que Ramón J. Sender sería deudor de Ernst Toller —especialmente de la obra *Hinkemann*, como ya se ha indicado—. Puesto que, para ambos autores «el concepto de la hombría es un concepto animal o, si se quiere, testicular o *ganglionar* —que vienen a resultar sinónimos—, en representativa sinécdoque del mundo de los instintos, verdadero objeto de preocupación de los expresionistas»⁶⁷⁴.

El carácter simbólico de la «peña» se asemeja al que tenía el domén en *La noche de las cien cabezas*. En la novela de 1934, el dolmen representaba la proclamación de la «hombría», y el nacimiento de una nueva sociedad. Era la expresión del hombre anónimo, del hombre sin nombre, dado que éste individualiza al ser considerado por Sender un atributo de la «personalidad». El cementerio se convierte en una colmena y en símbolo del trabajo colectivo. Francis Lough ha señalado las connotaciones políticas que justificarían la actividad colectiva⁶⁷⁵. Aun cuando en *El rey y la reina* ese añadido político, apuntado por Lough, no sea relevante, la labor de los milicianos sí es un aspecto básico en cuanto al proceso de restitución de la dignidad del jardinero. Rómulo será, en principio, un héroe anónimo. Pero es esencial que la hazaña de ese «hombre anónimo» sea identificada con él. De tal manera que, al reconocer Rómulo «con una mezcla de vergüenza viril y de orgullo» que él es quien da nombre a la peña, los milicianos «[l]o miraban como a un ser superior» (pág. 156). Algo determinante, puesto que, la indiferencia despertada

⁶⁷² Ibid., pág. 336.

⁶⁷³ Ibid., pág. 336.

⁶⁷⁴ Ibid., pág. 333.

⁶⁷⁵ F. Lough, *La revolución imposible*, op. cit., pág. 140: «Dado el contexto revolucionario de esta obra, una cuestión que hace falta abordar atañe a la "misión humana"» y «a la actividad creadora del hombre, cuando se dice que este se ha salvado del vicio de la personalidad por "el trabajo en común, creador de lo necesario. [...]". Desde un punto de vista anarquista o comunista la justificación política de este criterio del trabajo es manifiesta».

en un primer momento —«[s]e dio cuenta el jardinero de que lo miraban como a un ser de otra clase, que no era precisamente superior ni inferior, sino diferente nada más y un poco humorística» (págs. 49-50)— ha dado paso al reconocimiento social. Como signo de entusiasmo y de reconocimiento, López y Estradera emprenderán de forma espontánea la reconstrucción del parque (arrasado por las bombas) que el jardinero solicitó antes de su partida. Los milicianos fomentan con ejemplaridad la solidaridad humana. Además, Rómulo relata lo sucedido a la duquesa; de su narración se desprende «una forma de gloria primitiva y auténtica» (pág. 157).

En este contexto, se resuelve la duda, que tanto disgustó al personaje, sobre si la duquesa había dicho «un hombre» o «un nombre». Desde luego, Rómulo sabe que ella había cuestionado su «hombría». No obstante, ahora todo el mundo le reconocerá como a un auténtico «hombre». En conclusión, la restitución de la «hombría» en Rómulo no sería completa sin el reconocimiento social. Eduardo Godoy, que enfoca su análisis en relación al «héroe y la heroína individualmente», juzga que la «validación existencial y social por *el otro y los otros* es clave en la significación última a que apunta esta novela de Sender»⁶⁷⁶. Al cabo, ese rescate de la dignidad atañe a todos aquellos que participan en la guerra.

El contexto bélico da a Rómulo la posibilidad de humanizarse, de descubrir quién es realmente. Esto lo diferencia de Viance, a quien la guerra deshumaniza y destruye la identidad. La razón de este cambio de perspectiva es sencilla. Ramón J. Sender abogó por el pacifismo⁶⁷⁷ y por el antimilitarismo en *Imán*. Durante la guerra de Marruecos, la obligatoriedad del servicio militar, salvo para aquellos que pagaban la cuota, conducía a los soldados a una muerte segura. El pueblo español daba su vida en defensa de la Monarquía, de la Patria. Sin embargo, pese a la crueldad de la guerra civil, el pueblo moría en

⁶⁷⁶ E. Godoy Gallardo, "El rey y la reina, de Ramón Sender, y el encuentro con «el otro»", art. cit., pág. 32.

⁶⁷⁷ *Imán* se gesta en el contexto de la narrativa pacifista que siguió a la Primera Guerra Mundial, y que empezó a penetrar en España a partir de 1929. Podemos citar alguno de los títulos que se convertirían en paradigma para jóvenes escritores españoles: *Sin novedad en el frente* de Enric Maria Remarque, *Guerra* de Ludwig Renn, *Los que teníamos doce años* de Ernst Glaesser, *Cuatro de infantería* de Ernst Johannsen, o *El sargento Grischa* de Arnold Zweig.

defensa de su propia libertad. Aquí radica, a mi modo de ver, la divergencia en cuanto a la tolerancia de la violencia que puede apreciarse entre *Imán* y *El rey y la reina*. Prueba de ello es la discrepancia que se establece en torno a la visión del héroe. Si para Viance representa «[l]levar sesos de un compañero en la alpargata, criar piojos y beber orines, eso es ser héroes»⁶⁷⁸, para Rómulo significa el reconocimiento de los milicianos. A esto se añade el hecho de que, durante el período republicano, el escritor justificara la práctica de la violencia para destruir el orden social burgués. Tengamos en cuenta el citado artículo "Hace diez años. Recordando lo de Osa de la Vega", firmado en 1935. El autor invoca la «sangre popular» derramada por la «barbarie» del «Estado», para legitimar el ejercicio de la violencia como un derecho del pueblo. Asimismo en *El rey y la reina* está presente ese derecho: «es tanto lo que hay que rescatar, que tienen que hacerlo así: a fuerza de cañones, a fuerza de cuchillos, a sangre y fuego». Idea que tardará un tiempo en rectificar, para volver a subrayar el pacifismo forjado en 1930: «Yo soy del todo opuesto al uso del terror en las contiendas sociales o políticas porque del uso de la violencia sólo viene una violencia creciente»⁶⁷⁹. Si bien es preciso reseñar que Sender siempre mantuvo la posición antimilitarista. El papel de los voluntarios, de la milicia domina todo el escenario bélico de *El rey y la reina*.

Ante todo, el autor transmite en sus escritos que la integridad del ser humano, la libertad individual y la igualdad es algo esencial. El alcance de sus textos reside en la hondura ética. Como le dirá Rómulo a la duquesa: «Desnudo, soy un hombre como la señora es una mujer» (pág. 123). En definitiva, el compromiso ético, esta apuesta por el hombre es una línea argumental de la narrativa del autor oscense. Mary S. Vásquez vio en el relato "Tototl y el valle" (*Mexicayotl*) un antecedente de la afirmación que sirve de hilo conductor a nuestra novela —«¡Un jardinero no es un hombre!»—. A su juicio, una de las lecturas del cuento sería la parábola «del pueblo que lucha por un reconocimiento de su dignidad humana y del pueblo envuelto en la lucha

⁶⁷⁸ Ramón J. Sender, *Imán*, op. cit., pág. 123.

⁶⁷⁹ Ramón J. Sender, "Prefacio del autor", *Obras completas*, op. cit., pág. 18.

fratricida»⁶⁸⁰. En suma, Tototl es un indio anónimo, enamorado de Teicu, hija del emperador Nite Chicaua. En un momento del relato, Tototl se enfrenta al emperador, cuestiona su «autoridad moral», en defensa de un esclavo condenado a ser sacrificado por los nobles:

—Yo no puedo matar a un hombre atado y sin defensa —dijo Tototl.

Nite Chicaua advirtió preocupado:

—Un esclavo no es un hombre.

Tototl se detuvo y le miro a los ojos:

—Sí, es un hombre como tú y como yo⁶⁸¹.

Sin duda este pasaje en el cual se afirma el valor de un hombre es similar a la tesis expuesta en *El lugar de un hombre*, en *Réquiem por un campesino español*, o en *El rey y la reina*, y a una conmovedora escena de *Mr. Witt en el cantón*, donde un aljecero muere en plena calle y leemos: «Hacia el mediodía se acercó el carro de la limpieza y quisieron recoger al aljecero para llevarlo al cementerio, pero se opusieron los vecinos: "Un hombre no era basura, sino un hombre". Enviaron recado a Bonmatí y éste mandó una camilla y fue él mismo detrás»⁶⁸². Acierta Mainer cuando afirma que el exilio supone para el escritor un replanteamiento ideológico que desemboca en un «nuevo compromiso moral», y que éste «tiene más de antropológica que de política»⁶⁸³. Pero también, como hemos manifestado repetidamente, el ingrediente antropológico y sus derivaciones éticas eran apreciables en la producción del novelista anterior a 1939. Lejos de España, Sender abandona la labor de agitación político-social. Sustituye la exaltación de la conciencia social de clase por el elogio del ser humano genérico. Recordemos el prólogo a *Los cinco libros de Ariadna*, donde

⁶⁸⁰ Mary S. Vázquez, "Formas de la alegoría exílica en Ramón J. Sender. Un cuento en *Mexicayotl* y en las *Novelas ejemplares de Cíbola*", *Turia*, núm. 55-56, 2001, pág. 195.

⁶⁸¹ Ramón J. Sender, "Tototl y el valle", en *Mexicayotl*, op. cit., pág. 33.

⁶⁸² Ramón J. Sender, *Mister Witt en el cantón*, op. cit., pág. 447. J. M^a Jover, *Historia, biografía y novela en el primer Sender*, op. cit., pág. 158: «Sender está haciéndonos conectar con un importante indicador de la ética social de la época. El digno entierro del aljecero, [...], viene a ser una especie de reconocimiento *post mortem* de que, en cuanto hombre, también era merecedor del homenaje debido a su dignidad. Una especie de obsesión que Sender va transfiriendo al ánimo de sus lectores».

⁶⁸³ J.-C. Mainer, introducción a Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. XIII.

proclamaba que «[p]or encima de los intereses de clase están los de la especie».

La empresa de Rómulo es, como la lucha de Vianca y de Sabino, individual. Pero éstos son personajes colectivos en tanto que representan al pueblo, al campesinado: su sentir, su pasión, sus anhelos, sus desgracias, su instintiva comunión con la naturaleza. Difícilmente se podría entender la primera obra de posguerra sin conocer las novelas prebélicas de Sender. Para nuestro estudio es útil haber leído *Imán* y *Míster Witt en el cantón*, así como varios de sus escritos periodísticos. Existen vínculos entre las novelas aquí examinadas y aquellos textos que integran dicho período. El uso de la expresión «pueblo» en *El rey y la reina* nos remite a la etapa anarquista del autor aragonés. Nos orienta hacia textos publicados durante los meses siguientes a la proclamación de la Segunda República. Según explica José Domingo Dueñas, el pueblo «fue enseguida transformado no sólo en referencia política, sino también en modelo ético, dotado de un comportamiento que adquiriría componentes míticos, heroicos, o, cuando menos, ejemplares»⁶⁸⁴. Este es el sentido que tiene el término «pueblo» en nuestra novela. Encontramos un ejemplo en el comentario de un miliciano. Cuando observa las riquezas del palacio, Ruiz opina lo siguiente: «—Hay verdadera grandeza en todo esto, pero se debe a los artistas, pintores, escultores, arquitectos, que eran gente del pueblo» (pág. 51).

Míster Witt en el cantón puede ser un buen punto de referencia, con respecto a *El rey y la reina*, para determinar tanto la prolongación de aspectos básicos de la obra senderiana, como esa mínima pero perceptible evolución de la que ya hemos hablado. En primer lugar, tienen un planteamiento análogo: «El inconsciente erótico del hombre o de la mujer ligado con el inconsciente colectivo en el panorama de la revolución»⁶⁸⁵. El equilibrio entre el espacio dedicado a la revolución cantonal y el dedicado a la figura de Jorge Witt no

⁶⁸⁴ J. D. Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, op. cit., pág. 197. «La concepción de "pueblo" —continúa Dueñas— que se perfila en estos textos, no cabe identificarla con proletariado, aunque se aproxime a él, sino que parece incluir además a la masa trabajadora y a la pequeña burguesía, que, sin poseer un concepto específico de clase, albergaban un recto sentido de la justicia y un "certero instinto" ético», pág. 198.

⁶⁸⁵ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 129.

prevalece en *El rey y la reina*. Aquí el novelista se ha decantado por el «inconsciente erótico», aun cuando la faceta histórica sea indispensable. No obstante, el binomio «hombría»-«personalidad» tiene idéntica funcionalidad. Milagritos y Rómulo encarnan la noción senderiana de los instintos primarios, sin trabazones políticas: «las acciones de Milagritos no pueden interpretarse en sentido político; son sencillamente indicio de su carácter moral»⁶⁸⁶. Este argumento de Francis Lough es aplicable al caso del jardinero. Mientras que Jorge Witt y la duquesa son dos individualidades egoístas. Witt es responsable, por omisión, del fusilamiento de Carvajal, primo de su esposa. Eso aconteció en el pasado. El presente está marcado por la sospecha del adulterio. A un tiempo, crece el deseo por su mujer, entregada a la ayuda de los más desfavorecidos: «aquella mujer iba por la calle, veía los muertos en las aceras, oía los lamentos de los hambrientos y los heridos y volvía, sin embargo, a casa con la misma lozanía moral. El aliento de la miseria no la marchitaba»⁶⁸⁷. Jorge Witt había sido presentado por el narrador en las primeras páginas como un símbolo de la civilización. Pero va cayendo en el plano de los instintos más bajos. Impulsado por los celos, toma parte en el incendio de la fragata *Tetuán*, y, dado que fue él quien lo planeó, será responsable de la muerte de dos hombres. La salvación del personaje corre a cargo de Milagritos. Cuando descubre su crimen le protege, huye de la ciudad con él, en busca de un hijo que les proporcione ternura y calma como matrimonio.

La personalidad de la duquesa es igualmente egoísta. Sin embargo, el desenlace de esta narración es distinto al de la novela de 1935. Ella confía en Esteban. Un hombre que la irá arrastrando hacia un plano de inmoralidad, de maldad: «"La idea de haber creído algún día que se podía ir a alguna parte con la propia estimación, la bondad, el bien, la honradez, la nobleza, etcétera, me parece ahora ridícula"» (pág. 104). A partir de ahí, la duquesa pretende que Rómulo entre en ese plano, que cargue con la culpa de Esteban. Querrá que el jardinero ocupe el lugar de su amante y afronte una muerte del todo injusta. En

⁶⁸⁶ F. Lough, *La revolución imposible*, op. cit., pág. 196.

⁶⁸⁷ Ramón J. Sender, *Mister Witt en el cantón*, op. cit., pág. 522.

ese momento del relato, los dos personajes comienzan a experimentar una liberación en lo que se refiere a prejuicios sociales y morales. Rómulo, herido en el frente, enseña a la duquesa que, con bondad, con honradez, con la fuerza del amor, uno puede sobreponerse al crimen, a la espiral de violencia y crueldad. Los acontecimientos se suceden con celeridad. La duquesa pretende huir a Valencia. Entonces aparece una mujer misteriosa que encamina la investigación de Cartucho sobre el asesinato del capitán. El novelista juega con la identidad de este personaje. En principio, no queda del todo claro si esa mujer es la duquesa vestida con las ropas de Balbina, o si se trata de una viuda, Joaquina Pérez, que, a cambio de información, solicita «un pasaporte de evacuación para Valencia» (pág. 164). En el caso de ser esta viuda, una mujer «loca», como la califica Cartucho, porque atribuye el crimen al general Miaja, Sender habría introducido su idea acerca de la sabiduría intuitiva que acompaña a la figura del loco —la pista de las cenizas en los hornos sólo la conocen los protagonistas—. En caso de ser la duquesa, la conducta digna del jardinero ha calado en ella, por lo que renuncia a delatarle. En cambio, el autor sí ha sido explícito a la hora de comunicar que Rómulo es capaz de dar todo, incluso la vida, por la duquesa. Cuando el personaje cree que ella lo ha acusado, medita acerca la facilidad con la cual una persona entra en el plano de la maldad: «Consistía sólo en hacer callar a la sangre y hablar con la cabeza fría y fresca y hecha a la crueldad y a la mentira» (pág. 167). Nueva acotación a la escisión «hombría- personalidad». Aunque la duquesa dijo: «—Yo no soy una mujer, Rómulo» (pág. 123), lo cierto es que van aflorando en ella signos de humanidad:

Un enjambre de sentimientos nuevos la envolvía y a veces la torturaba. La presencia de los muñecos de guiñol, en lugar de darle sosiego interior como el día que los encontró, la enternece nada más, y la ternura —que era el recuerdo complacido de su propia infancia— la debilitaba⁶⁸⁸.

⁶⁸⁸ Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. 145.

La soledad, la coyuntura de la guerra y, sobre todo, la actuación de Rómulo inciden en la humanización de la duquesa, que se exterioriza de forma natural en el llanto. Oír llorar a la duquesa conmueve a Rómulo, le hace sentirse «por primera vez un verdadero hombre —en el mismo plano de la duquesa—, afrontando un destino verdaderamente sobrehumano» (pág. 169). Al descubrir que la «hermosa desconocida» se ha marchado sin delatarle, piensa con gran satisfacción: «"Ella ha querido salvarme a su manera"» (pág. 170). Tras la escena de los cristobillas, el jardinero «estaba seguro de que ella tendría miedo, como los demás, y sufriría y lloraría como cualquier otra mujer» (págs. 171-172). Finalmente, repara en que la enfermedad de la duquesa era real, y en que nunca abandonó el palacio.

Es el momento de ahondar en la unión de los protagonistas de *El rey y la reina*. En las ficciones senderianas, el amor es a menudo una fuerza vital, una fuerza cósmica. Sirva de ejemplo el sentido atribuido al imán, apodo de Viance. Porque el imán atrae la desgracia, pero también es el amor «inorgánico, el amor de los minerales»⁶⁸⁹. Coincido, por tanto, con Haydeé Ahumada, en que para nuestro autor el amor es «la fuerza que pone a todo hombre en el camino de su propia *dignidad*»⁶⁹⁰.

El novelista valoraba la vida como una incesante búsqueda. Así lo planteó en el libro *Álbum de radiografías secretas*⁶⁹¹. Si seguimos su discurso, el ser humano busca la belleza, el amor y la verdad. Pero en ese camino es inútil aferrarse a la lógica. Sender pensaba que la respuesta reside en nuestro interior, en la fe, en lo irracional. Ese ingrediente debe tener cabida en la literatura, si ésta quiere ser auténtica. El recurso literario más frecuente por medio del cual expresamos lo irracional es el símbolo. Muestra de ello sería el «estilo gótico», al cual asocia *Cárcel de amor*, novela sentimental de Diego de

⁶⁸⁹ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 202.

⁶⁹⁰ H. Ahumada Peña, "El rey y la reina, búsqueda y encuentro de la dignidad a través del amor", art. cit., pág. 66. El primer ejemplo lo hallamos en Viance: «Su entrada en la plenitud varonil no había sido completa hasta que conoció el amor. [...]. El amor era lo que daba categoría humana, y sin él todo resultaba artificioso y falso», en Ramón J. Sender, *Imán*, op. cit., pág. 51.

⁶⁹¹ Ramón J. Sender, *Álbum de radiografías secretas*, op. cit., pág. 79-83.

San Pedro⁶⁹². Traigo aquí este asunto porque percibo en el arranque de la relación de los personajes cierto paralelismo con el amor cortés. Que Sender dijera de *El rey y la reina* a Peñuelas que era «una novela "gótica"»⁶⁹³ favorece este análisis. El texto se abre y se cierra con dos alusiones a dicho estilo. La primera mención está en un escudo donde podía leerse «en menudas letras góticas: "Más por la empresa que por la presa"» (pág. 11). La segunda alusión se localiza poco antes del fallecimiento de la duquesa, cuando el narrador describe cómo Rómulo «miraba con estúpida atención uno de los dibujos de nácar incrustado en las maderas de la mesilla, que representaba un rey y una reina con una leyenda gótica al pie» (pág. 181).

En cualquier caso, la pasión fuera del matrimonio, o el amor secreto entre el vasallo y su dama —correlato del feudalismo social—, son atributos del amor cortés y representan un primer esbozo de la devoción del jardinero. Hay algo místico en la adoración que siente Rómulo por la duquesa y ella lo sabe: «me mira como a un ser irreal, como a una divinidad» (pág. 57). Ese misticismo del amor del jardinero tiene, a mi modo de ver, connotaciones de la lírica medieval. El amor profano era una fuente de inspiración ética y estética al final de la Edad Media: «un hecho repleto de resonancias prehumanísticas que anuncian un cambio de orientación vital. Demuestra que el vínculo moral de mayor importancia no es ya el que existe entre el hombre y Dios, sino el que une a dos seres humanos, el hombre y la mujer»⁶⁹⁴. Idea que subyace en *El rey y la reina*.

El novelista combina ese amor idealizado (platónico) con el deseo sexual, con la presencia constante del erotismo. Bien mediante referencias culturales: un libro titulado *Simbolismo religioso de los colores en la Edad Media*; el mito

⁶⁹² En el prólogo a Ramón J. Sender, *Don Juan en la mancebía*, Barcelona, Destino, 1972, pág. 10, se burla de las novelas sentimentales, porque no concibe el amor sin sexo: «Antes de los místicos la gente no hacía el amor —en la literatura— sino que *moría de amor*. Y en las novelas pastoriles y en algunas caballerescas [...] los requiebros de las almas enamoradas se pierden en sutilezas tan lejos de la realidad y tan en contra que no podemos menos de reír al leerlos ahora. ¿Qué decir de novelas primitivas como "Cárcel de amor", de Diego de San Pedro?».

⁶⁹³ Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, op. cit., pág. 166.

⁶⁹⁴ E. Michael Gerli, "Eros y Agape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana", en Alan M. Gordon y Evelyn Ruggs (dirs.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980, pág. 318.

del don Juan; la obra del Marqués de Sade. O bien mediante escenas que recrean esa atracción voluptuosa que la duquesa ejerce sobre el jardinero, y que reconstruyen la obsesiva e incómoda situación de la piscina. A modo de ilustración podemos citar alguna. Así, «Rómulo, mirando al cielo, parecía sentir en el azul [...] algo líquido como un estanque y en él alusiones al desnudo femenino» (pág. 62). Más tarde, presta atención a la bóveda de la biblioteca, ésta «tenía pinturas al fresco. Una Fama con una larga trompeta y varias mujeres desnudas flotaban en un cielo azul y parecían desprenderse del techo y volar» (pág. 68). Quizá el momento más llamativo sea aquel en el cual Rómulo se arrodilla ante la piscina «con la intención de mojarse la cara y el cabello, pero cuando vio el agua en el hueco de las manos, en lugar de lavarse con ella, la bebió» (pág. 87). El agua es un símbolo de la sexualidad⁶⁹⁵ y ocupa un espacio capital en la primera parte de la novela. El acto de beber el agua de la piscina, «el contacto físico» con el agua de aquel día tiene una significación de «comunió»⁶⁹⁶ entre los protagonistas, desde el punto de vista de la antropología de las religiones. Maryse Bertrand de Muñoz también advierte sobre el «simbolismo religioso» de la novela, y piensa en la piscina como en «un lugar de peregrinación donde vuelve varias veces Rómulo para venerar a su divinidad»⁶⁹⁷. Casi todas las alusiones a la desnudez de la duquesa tienen que ver con el agua, pero otras están concentradas en la contemplación de sus pies desnudos: «carnosos y pequeños como dos frutos» (pág. 46). Pies que el jardinero besará en su lecho de muerte. De ese modo, el deseo de Rómulo se asemeja a la voracidad de los pájaros en una delicada metáfora: «El cerezo había perdido ya todas sus frutas y algunas ramitas conservaban en el remate el hueso mondado por el pico voraz de los pájaros» (pág. 65). Y se acentúa cuando acaricia «una figura de mujer desnuda», cuyo «contacto fue demasiado

⁶⁹⁵ M. Bertrand de Muñoz, "Los símbolos en *El rey y la reina* de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 379: «el agua siempre se identifica con el principio femenino, el origen de la vida, la madre», «el agua simboliza la mujer, la sexualidad».

⁶⁹⁶ J.-C. Mainer, "Antropología del mito: *El rey y la reina*, de Ramón J. Sender", art. cit., págs. 398-399. H. Ahumada Peña, "*El rey y la reina*, búsqueda y encuentro de la dignidad a través del amor", art. cit., pág. 57, ve en esta imagen «una posesión metafórica de la duquesa».

⁶⁹⁷ M. Bertrand de Muñoz, "Los símbolos en *El rey y la reina* de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 383.

frío. La retuvo convulsivamente hasta que el metal se atemperó al calor de su mano campesina» (pág. 70). En último lugar, diversas ilustraciones de los libros curioseados por los personajes vivifican la pasión de Rómulo. Sus grabados son un complemento a la estructura de la fábula.

Tanto el jardinero como la duquesa son personajes cuyos matrimonios se definen por la ausencia de pasión. La duquesa «solía decir: "Somos un matrimonio ideal porque no estamos enamorados"» (pág. 15). Una noche lee «unos renglones que hablaban de la "locura del color verde, que podía ser locura mística o carnal"» (pág. 41). La duquesa interpreta que el amor es carnal y lo personifica en la figura del diablo: «—Al diablo yo lo imagino como un joven galán sabio y hermoso. Es para mí algo parecido a lo que debía ser Apolo para los gentiles» (pág. 13). En su juventud había identificado ese ideal con Esteban, a quien denomina «el hermoso Satán», «el Diablo». Para Sender, ésta es una imagen literaria de larga tradición, como planteó en uno de sus ensayos:

En la literatura el diablo y Don Juan son parientes próximos. El éxito del diablo con las mujeres en la Edad Media (todas creían verlo alguna vez en la noche y llevaban amuletos y se persignaban con agua bendita) consistía en su implícito donjuanismo. Era peligroso —las mujeres lo sabían bien— por ser una supervivencia de Apolo; por su sabiduría, su belleza y su especuladora amoralidad. [...].

¿Satanás como ideal viril? En la literatura no hay manera de negarlo. Nuestro don Juan nos lo recuerda⁶⁹⁸.

Entonces Esteban y Rómulo representarían dos modelos: uno literario y otro real. Pues, el sentimentalismo del duque, y las cartas de amor, conservadas por su esposa, son en esos días «casi ridículas con sus problemas superfluos y sus naderías» (pág. 74). A mi modo de ver, en *El rey y la reina* el concepto de amor transmitido a través del mito del don Juan desvirtúa el amor «natural». A menudo, el novelista defiende lo que representa este mito: «el aspecto virtuoso de Don Juan consiste en que es el único que se atreve a hablar franca y

⁶⁹⁸ Ramón J. Sender, *Examen de ingenios. Los noventa y ochos. Ensayos críticos*, prólogo de Eduardo Naval, México, Aguilar, 1971, pág. 35.

públicamente del amor-voluptuosidad». Puesto que, sigue explicando: «Nadie habla nunca en público de la delicia del amor de los sentidos que lo preside todo y que es el principio y el fin del acercamiento entre el hombre y la mujer»⁶⁹⁹. En este caso, será Rómulo quien encarne la voluptuosidad. Hay una imagen esclarecedora, en este sentido, y que recuerda la idea difundida en "El novelista y las masas". Ahí hablaba Sender de la percepción ganglionar que nos permite identificarnos con las masas: «la inteligencia de la abeja, del niño y del poeta». La narración que nos ocupa muestra esa «inteligencia ganglionar» mediante el movimiento de las flores. Tal movimiento responde a «una voluntad interior». Es la inteligencia que permite a la flor reconocer al moscardón. Es la identificación entre dos individuos, que, a la vez, sirve de metáfora a la relación de los protagonistas:

Rómulo había pasado horas y horas contemplando un bancal de calas en cuyos profundos embudos blancos entraba a veces una abeja o un moscardón. Entre éstos los había a veces grandes, aterciopelados, vestidos con un lujo asiático y moviéndose con cierta gravedad religiosa. Y había visto a uno de esos moscardones entrar despacio en la entraña de la flor, como un rey en su cámara y, estando ya dentro, había observado cómo uno de los estambres de la flor se movía hacia abajo y tocaba al moscardón en la espalda manchándolo de amarillo. Aquella intención de la flor había dejado a Rómulo perplejo⁷⁰⁰.

Esta cuidada imagen tiene una equivalencia en el desenlace de la novela. Cuando, igual que la flor toca al moscardón en la espalda, la duquesa apoya su «cabeza en el pecho» de Rómulo, para decirle «eres el primer hombre que he conocido en mi vida», concediéndole, así, el afecto que hasta entonces le había negado. Por tanto, los dos personajes acaban entregándose al otro. El vínculo que les une no es físico. El tributo dado por la duquesa al jardinero se produce en ese plano ideal que hilvana todo el relato.

Cabe resaltar la habilidad de nuestro autor para dotar a la narración de tensión, de misterio y de una atmósfera medieval. El palacio es presentado por

⁶⁹⁹ Ramón J. Sender, *Monte Odina*, op. cit., pág. 182.

⁷⁰⁰ Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., págs. 90-91.

el narrador como si se tratara de otro personaje. Al comienzo del relato, leemos que los gritos de la duquesa «sonaban bajo la bóveda entre las piedras grises que modelaban el eco dándole una sonoridad de castillo o monasterio» (pág. 13). Si sumamos la existencia de una leyenda en torno a la torre «monástica», casi está moldeado el escenario propicio al misterio. La planta baja del torreón estaba cerrada desde que, en aquellas habitaciones, muriese la duquesa madre en 1905. Contaban que tras su muerte «se le había aparecido al anciano duque e incluso a algunos criados», y Balbina cuenta que una noche «oyeron ruido de muebles arrastrados, otra se escucharon voces y, poniendo atención, alguien oyó distintamente las palabras "tengo sed"» (pág. 59). El jardinero visitará esas habitaciones y tendrá «la impresión de algo fúnebre y sombrío» (pág. 58). Rómulo recuerda haber leído un cuento, en el cual se hablaba de la aparición de una dama difunta a su marido, y que ésta le decía: «—Me duele el cabello y nadie viene a peinarme» (pág. 60). El autor ha establecido la dualidad arte/vida, ficción/realidad, por medio de las creencias de este personaje. Su aparente incredulidad se torna en duda porque su «sensibilidad de campesino andaluz» había «encendido en el recuerdo luces de leyenda de los tiempos de la aldea» (pág. 59). Además, el «prestigio de la letra impresa le daba [al cuento] toda la fuerza de un hecho verdadero, porque Rómulo, al revés de lo que sucede con la mayor parte de las personas, creía que las cosas narradas en tipos de imprenta tenían forzosamente que haber ocurrido» (pág. 60). A este respecto, su sorpresa es notable cuando observa los «grabados licenciosos» de la edición del Marqués de Sade, porque no sólo creía en la veracidad de las leyendas, sino que «[t]enía la costumbre de identificar los libros con el respeto a la moral y a la virtud religiosa» (pág. 70).

Elisabeth Espadas ha apuntado que los «elementos medievales» habían sido «fuente perpetua de inspiración literaria» para Ramón J. Sender, y reseñaba «su capacidad de tomar nuevas formas para el deleite de los lectores de nuestra época»⁷⁰¹. A propósito de nuestra novela, comenta la inclusión de

⁷⁰¹ Elisabeth Espadas, "Presencia del medievo en la obra de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 435. Ya tuvimos ocasión de constatarlo al analizar *Crónica del alba*, donde los subterráneos del castillo también destilan una atmósfera de misterio y muerte.

un texto medieval, el *Libro de los Esiemplos de las Monarquías*, y de «un espectáculo de títeres al estilo de la *commedia dell'arte* o *Punch and Judy*»⁷⁰². La leyenda, los títeres, los libros, junto al ambiente de irrealidad que reviste al palacio, irradian al texto un carácter de fábula: «todo colabora a situar al lector fuera del tiempo, en un universo de magia y mítico a la vez»⁷⁰³. En este sentido, la lectura del *Libro de los esiempos* —«verdadero o pseudohistórico»—, «sugiere una lección moral»⁷⁰⁴; y «sirve de metatexto a la trama»⁷⁰⁵.

El libro de los *Esiemplos* comenzaba con una idea poética [...]: «El universo es una inmensa monarquía. Los pobladores del universo estamos sometidos fatalmente a ella y somos a nuestra vez reyes de la realidad que nos rodea. Todo lo que el hombre ha soñado, ambicionado, creado, lo ha sido por esta monarquía del hombre —rey— y la ilusión, su propia ilusión —reina—. El hombre y la ambición ideal que lleva consigo son el rey y la reina del universo». [...]

«Pero cuando el rey —el hombre— quiere cumplirse en la posesión ideal de la reina hasta alcanzar los absolutos de Dios, la armonía se rompe y el orden del matrimonio se acaba. Que alcanzar la ilusión es matarla y realizar en ella la ambición de sí mismo no es posible sin pasar por esa muerte y desgracia»⁷⁰⁶.

Desde esta óptica, la verticalidad del torreón «alude a la profundización moral que siempre se sitúa en la altura»⁷⁰⁷, como espacio el torreón «significa la elevación [...] pero también implica una idea de transformación ya que en la

⁷⁰² Ibid., pág. 430. Este espectáculo —continúa Espadas— es «un elemento de inspiración popular que provee un contrapeso al elemento erudito del *Libro de los esiempos*», ibid., pág. 431.

⁷⁰³ M. Bertrand de Muñoz, «*El rey y la reina: ¿fábula, cuento, tragedia o novela?*», art. cit., pág. 719. En 1957, Domingo Pérez Minik reparó en el ambiente medieval y el carácter fabuloso que evoca la obra: «*El rey y la reina* es un relato que hubiera enamorado a nuestro Infante Don Juan Manuel y a todos los pequeños maestros del siglo XIV», ibid., pág. 717.

⁷⁰⁴ Elisabeth Espadas, «Presencia del medievo en la obra de Ramón J. Sender», art. cit., pág. 430.

⁷⁰⁵ M. Bertrand de Muñoz, «*El rey y la reina: ¿fábula, cuento, tragedia o novela?*», art. cit., pág. 719.

⁷⁰⁶ Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. 147.

⁷⁰⁷ Julia Uceda, «Criaturas senderianas», art. cit., pág. 196. La significación del torreón es similar a la que tiene la cueva en otros textos del autor. Por ejemplo, en *Las criaturas saturnianas*: «es un abismo, pero de salvación, de elevación y aceptación del propio destino». En ambos relatos, la presencia de las ratas —«heraldo de la muerte»— acompaña este proceso de elevación vivido por Lizaveta y por la duquesa, ibid., pág. 206.

torre, a medida que se "desciende", se "asciende"»⁷⁰⁸. En efecto, los cinco pisos representan la distancia física y moral que separa a los protagonistas. La duquesa, instalada en el quinto piso de la torre, es el ideal. En el otro extremo, se sitúa el enano, el mundo de la fealdad, al cual se irá acercando la duquesa. Una noche entra en el sótano y, al ver a *Elena*, pensó: «"Eso, hombre, duende, gnomo, es feo y no debía vivir, pero vive"» (pág. 152). El enano es «un ser violentamente cómico»; su celo por agradar a los duques, su lucha contra las ratas del sótano, «su aire animalizado y su semidesnudez», en definitiva, «todo en su figura tiene algo de épica degradada a caricatura»⁷⁰⁹.

Shermann H. Eoff anotó cuál era el lugar de la mujer en *La esfera*. Conforme se lee en la novela, «la función de la mujer es dar un ideal al hombre, capacitándolo así para que se integre su vida como individuo», como en otras ocasiones, ella «es la que activa su propia e innata capacidad para tener fe en una Idea divina»⁷¹⁰. Sender ahonda en esta idea algo más en *Epitalamio del prieto Trinidad*. Aquí establece la integración en el otro como solución. La vida es un «ideal en marcha», en cuyo centro se sitúa la mujer: «un ideal que no había que poseer y destruir [...], sino conquistar y acoplar al ritmo de nuestro propio ser ideal. Integrarse en él»⁷¹¹. Pero en *El rey y la reina* la visión del autor es otra. El contexto bélico exige un sacrificio. De modo que no es posible la integración en el otro, por lo cual, una vez se ha poseído, el ideal se destruye. Ya hemos aludido a que Rómulo contempla a la duquesa como si fuese una diosa:

seguía en pie delante de ella, pero evitaba mirarla porque detrás de la duquesa, en el muro, había una inmensa marina con cielo azul y las olas rompiendo sobre una costa baja. El rostro de la duquesa estaba justamente delante de las aguas, como en una playa. O como en la piscina⁷¹².

⁷⁰⁸ Ibid., pág. 210.

⁷⁰⁹ J.-C. Mainer, introducción a Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. XXIII.

⁷¹⁰ Sherman H. Eoff, "El desafío de lo absurdo", art. cit., pág. 247.

⁷¹¹ Ramón J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, Madrid, Ediciones Zanzíbar, 2004, pág. 205.

⁷¹² Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. 29.

Mainer estableció con acierto la cercanía de esta imagen a la escena de la piscina. Subrayó su relación «con un mito femenino —Venus Anadiómena, surgida del seno de los mares—» que, a su vez, es «una apelación a las fuerzas primordiales e inconscientes»⁷¹³. Por lo tanto, la duquesa «se presenta como una curiosa mezcla de virginidad moral y pasividad erótica», que sugiere un arquetipo antropológico: «la Mujer como enigma moral, confeccionado de egoísmo y pasividad, de inocencia y perversión»⁷¹⁴. Por su parte, en el jardinero vislumbramos «un arquetipo de virilidad primitiva despertada por el deseo de posesión»⁷¹⁵. Cabe extrapolar estos dos símbolos al grabado que encabeza el *Libro de los esiempos*, cuyo retrato de Adán y Eva se superpone a la imagen de los protagonistas. La desnudez es un tema esencial. Puesto que en él convergen los dos planos (realista y alegórico) de la novela. Bajo el prisma social, esta evocación del mito de los orígenes es reveladora del nuevo mundo que traerá la guerra. Tiene otra ramificación ético-social: la desnudez moral como divisa de la «hombría». Además, la desnudez física presenta la idea de «retorno al paraíso»⁷¹⁶.

Existe en la novela una conjunción entre el amor y la muerte, y esa conjunción viene expresada de manera metafórica en la imagen de las flores manchadas de sangre. Rómulo había cortado del jardín del palacio varias docenas de rosas, aún sin abrir, como ofrenda de amor a la duquesa: «Todo, el agua, los tallos cortados, los capullos, era de una ligereza conmovedora. Los pétalos, encerrados todavía dentro del cáliz verde, debían tener la pureza de la piel del vientre de la duquesa» (pág. 89). Más tarde, las encontrará rotas, manchadas con la sangre de Ordóñez, y esparcidas por la alfombra del cuarto piso. En aquel momento pensó que eran «como las flores funerarias del capitán» (pág. 130). Esa conjunción se había establecido antes, cuando la duquesa se instala en el quinto piso. Allí coinciden «la marina azul» y un cuadro francés del siglo XIX que horroriza a la duquesa, quien parece presagiar su

⁷¹³ J.-C. Mainer, introducción a Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. XXV.

⁷¹⁴ J.-C. Mainer, "Antropología del mito: *El rey y la reina*, de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 395.

⁷¹⁵ Ibid., pág. 396.

⁷¹⁶ Ibid., pág. 398.

trágico final. El grabado, titulado "*Les charmes de l'horreur nenivrent que les forts*",

[r]epresentaba la salida de un baile, y entre chisteras, gabanes de pieles, sonrisas y prendidos de flores una macabra invitada (un esqueleto vestido de mujer) se inclinaba en un escorzo coqueto en su cintura y parecía estar oyendo por los agujeros de su cráneo algún madrigal⁷¹⁷.

Quisiera resaltar un relato de juventud, titulado "Leyenda del retablo", (*La Tierra*, 6 de mayo de 1922) donde el amor, la infidelidad y la muerte también giran en torno a un cuadro:

Presentaba el retablo sobre un horizonte lejano la procesión de espectros que, según es fama, puebla las almas de los enamorados: la traición, la duda, los celos, el deseo, [...], el dolor y la muerte; todos con antorchas encendidas y en primer término, contraído su rostro en un insuperable rictus de dolor, una mujer con su propio corazón sangrante, en la mano, y los largos brazos extendidos en una explosión imprecisa de anhelos⁷¹⁸.

Cada piso del torreón tiene colgado en la estancia principal un cuadro cuya temática realza la acción narrativa. Según vaya descendiendo de piso la duquesa, los cuadros se harán «más macabros, a la vez que cuanto más cerca de la tierra está, más varían los colores indicando de manera simbólica la progresiva humanización y con ella su condición mortal»⁷¹⁹. Si la marina azul expresa la pasión y la idealización de la duquesa, el cuadro de Goya que preside el cuarto piso está vinculado a Rómulo. Contempla el paisaje del tapiz, sus tonos amarillos e imagina que es una ventana que le traslada al mundo exterior: «Dirigiendo a él la luz de la linterna le parecía asomarse a un valle ensombrecido por la última luz de la tarde. Los estampidos lejanos o próximos

⁷¹⁷ Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. 42.

⁷¹⁸ Ramón J. Sender, *Primeros escritos (1916-1924)*, ed. a cargo de J. Vived Mairal, op. cit., pág. 179.

⁷¹⁹ M. Bertrand de Muñoz, "Los símbolos en *El rey y la reina* de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 378. S. Paúles, "Una escenografía goyesca en la literatura de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 43: «todos los pisos exhiben un cuadro que marca la ambientación psicológica o, al menos, antropológica de lo que sucederá a sus protagonistas».

parecían llegar de los horizontes falsos de aquel valle que se veía en el tapiz» (pág. 100). Esa ventana es un espejo por el cual asomarse a los peligros de la guerra, a una realidad ajena al destino soñado para él y su amada: «—La guerra, el fuego, la sangre, ¿qué nos importa a nosotros, a usted, a mí?» (pág. 100). El horror no importa cuando existe algo bello por lo que luchar. De eso, Rómulo está convencido: «—Sin embargo, en estos tiempos me voy dando cuenta de que detrás de lo más horrible, hay siempre algo amoroso, más fuerte y más alto, que nos salva» (pág. 120).

A medida que nos acercamos al desenlace, con Rómulo dispuesto a luchar en el frente, acorralado por la investigación de Cartucho, y la duquesa pensando en huir a Valencia, los cuadros restantes presagian el final alegórico de la novela. Un tapiz de Zurbarán adorna el tercer piso y representa la muerte de la protagonista: «Había un santo con cara de ahorcado, sobre un fondo de una sencillez alucinante. Al pie del santo, una calavera que, en las sombras, parecía luminosa» (pág. 117). La segunda planta está dominada por el violeta pálido de la *Resurrección* de El Greco, la copia «parecía pintada con sangre, albayalde y óxido de cobre» (pág. 140). Desde la terraza del torreón, la duquesa observa las explosiones:

Algo se incendiaba debajo de aquellas nubes y los colores —amarillo, verde, rojizo— se mantenían. La duquesa vio que aquello era como una proyección gigantesca, sobre el negro de la noche, de la *Resurrección* de El Greco, que tenía en sus habitaciones. Jesús, desnudo, con los muslos retorcidos y un impulso ascendente de llamarada, subía en el aire⁷²⁰.

Esta novela revela el proceso espiritual vivido por los protagonistas: la «comunidad mística»⁷²¹. En la escena final, los títeres parecen seres vivos, son «una suerte de coro desvergonzado y cómplice; como lo es el fantástico enano

⁷²⁰ Ramón J. Sender, *El rey y la reina*, op. cit., pág. 149. Desde una perspectiva social, Sender apuntaría por medio de este cuadro «a la desaparición de un orden viejo y a la subsiguiente aparición de un nuevo sistema político y social»; por tanto, «la guerra será también para todo el país una especie de resurrección», en M. Lentzen, "El rey y la reina de Ramón J. Sender como parábola", art. cit., págs. 158, 159.

⁷²¹ J.-C. Mainer, "Antropología del mito: *El rey y la reina*, de Ramón J. Sender", art. cit., pág. 398.

de las ratas, empeñado en montar guardia ante el cadáver de la reina y la desolada impotencia del rey»⁷²². La ley de la vida se cumple, como dice la canción de la Tía Miserias: «—A la rueda, rueda de pan y canela y a la sangre antigua y a la sangre nueva. Y a la ley del mundo que corre y no llega» (pág. 182). Cuando Rómulo encuentra su camino, la duquesa muere. Por tanto, se consuma la sentencia del *Libro de los esiempos*: «Que alcanzar la ilusión es matarla y realizar en ella la ambición de sí mismo no es posible sin pasar por esa muerte y desgracia» (pág. 147). Entonces, como si el lector asistiese a una representación teatral, el relato se cierra con el grito de un cristobilla —el juez Don Requerimientos—: «*Acta est fabula*»; y, con el eco de los títeres resonando en su cabeza, el jardinero tiene que emprender una nueva vida.

⁷²² Ibid., pág. 401.

Conclusiones

El análisis realizado a lo largo de la tesis nos permite llegar a la conclusión de que en la obra narrativa de Ramón J. Sender, prevalece, como la constante de un discurso que promueve la igualdad de los hombres, sin distinciones de clase o de sexo. Así, en *El rey y la reina*, el escritor establece que el vínculo más importante es aquel que une al hombre y a la mujer. El alegato en favor del hombre, de cualquier hombre, especialmente si está desubicado, fuera de su lugar no es sólo la preocupación de un recién exiliado, como lo era Sender en el momento de la publicación de *El lugar del hombre*, sino el tratamiento desde una dimensión intemporal del problema entre el individuo y la sociedad, que ya había sido planteado en *Imán*. Además, cuando revisa la novela, casi veinte años después, refuerza sus tesis. Sabino es el «triste héroe» de la historia, que logra desde la libertad la aprobación de los demás, preparando a la aldea para la renovación y la fraternidad universal.

El autor da cauce a sus inquietudes sociales mediante una fórmula estética que hemos llamado concepción antropológico-social. Las obras estudiadas no son novelas sociales, en términos estrictos, pero sí son textos comprometidos. En general, continúan una línea abierta en la década de 1930. Condicionado por la vida política, Sender había dirigido toda su atención a la sociedad, buscando la consecución de una nueva organización social que fuera más justa e igualitaria. Conforme a ese fin, construyó una teoría ideológica y artística que se resume en la oposición «hombría» - «personalidad», y que aglutina toda su obra. Por tanto, los criterios antropológicos y sociales que surgen en los textos senderianos son una conjunción de ética y estética. Pues, como se ha expuesto, por un lado, los atributos morales de los personajes se explican a partir de la «hombría»; y, por otro, la dicotomía entre sociedad artificial y natural —que sustituye a la idea de sociedad burguesa y proletariado— se observa en todas las novelas.

Un símbolo por medio del cual el autor oscense expresa la «hombría» es la «desnudez», proclamada en *La noche de las cien cabezas*. La peña de Rómulo tiene un sentido similar al que tenía el dolmen erigido en nombre del hombre desnudo en la novela de 1934. En *El rey y la reina*, la desnudez es una imagen

esencial —Rómulo y la duquesa son arquetipos de Adán y Eva—, que condensa el carácter moral de la historia. De igual forma, la escena final de *El vado* puede leerse como una reivindicación de la desnudez moral. Sender sitúa al personaje en un estado de perturbación, y, en ese plano irreal, alegórico, revela que el amor solidario es el origen de una futura renovación y salvación de la sociedad española del aislamiento.

Con *Imán*, el novelista establece unas pautas que nos dan algunas de las claves de esta faceta de su obra narrativa. De manera que, ya en esta novela, advertimos que los instintos naturales están por encima de las normas sociales. Su narrativa pone como ejemplo ético al hombre «natural», al hombre que se siente parte de un todo, y que es solidario con los demás. Ese hombre es un modelo ético: la huida de Sabino para no «enviar a alguno al cementerio»; el sentido de justicia que caracteriza a Paco; o el hecho de que Rómulo afronte su destino dispuesto a morir en condiciones de dignidad. Es frecuente que los personajes registren paralelismos con el mundo animal, pues forman parte de la misma materia: el cigüeñato y el oso (Sabino), Lucía transformada en «la hija moscarda», el potro de Paco, o la metáfora del moscardón penetrando en la flor (Rómulo y la duquesa).

Aunque el exilio hace de Sender un escritor más reflexivo, que tiende a reflexionar sobre las necesidades individuales —el amor como fuerza vital, por ejemplo—, no dejará de lado las exigencias sociales. En definitiva, el autor exalta al hombre que sigue su instinto natural, como punto de partida para transformar el orden social injusto. En *El lugar de un hombre* exhorta a la libertad, desde el inicial canto de las *cucutes*, hasta el final de la narración. La huida de Sabino al monte es un acto de rebeldía. El personaje opta por la libertad frente a la alienación, como medio de autoafirmación. Ése será el único camino posible para recobrar su identidad.

La vinculación a Aragón lleva a Sender a retratar el conjunto de creencias y tradiciones aragonesas, que son todas ellas creaciones del pueblo —como el romance de Paco—, y que forman parte de su identidad. La introducción de algunas voces aragonesas (vadinás, zolleta, bucardo, collicas, mocé, mosén)

propician la localización de la acción narrativa. Además, el lenguaje propio es fundamental para un exiliado.

El componente de carácter antropológico y etnológico contribuye a recrear un ámbito realista, a dar verosimilitud a los textos. Sustenta, en buen grado, el «compromiso humanista» de Sender. Y también puede dotar a las obras de un sentido trascendente: el mito del paraíso perdido; el ascenso y la caída del héroe. La montaña y la cruz son los símbolos por excelencia del primitivismo y de la libertad. Con esa significación aparecen en *Crónica del alba*. Los espacios naturales como el saso en *El lugar de un hombre*, el río en *El vado*, y las cuevas en *Réquiem por un campesino español*, guardan cierta relación con la idea de regresión a un estado primitivo, donde los instintos naturales no sean viciados por la sociedad. En esos escenarios, los personajes adquieren conciencia de sí mismos (Sabino y Lucía), experimentan una toma de conciencia social (Paco), o descubren su trágico destino (Pepe). A partir del carácter sagrado del sacrificio —individual o colectivo— advertimos el sentido religioso del autor. Se trata de una religiosidad primitiva que nada tiene que ver con las doctrinas de la Iglesia católica, sino con una visión del cristianismo basada en la fraternidad y el amor. De ahí la analogía de Sabino, o de Paco con Jesucristo. El novelista cuenta la tragedia de la guerra civil y a la vez refiere su propio drama. Las consecuencias de la guerra son tan terribles, que tiene que darle un sentido trascendente a lo ocurrido. Por ello, hace una lectura parabólica de la contienda. El sacrificio de los españoles que murieron, de los que se exiliaron, no podía ser en vano.

Ramón J. Sender se refugió en la escritura. Como José Garcés, recogió «sus recuerdos para ponerlos a salvo de las represalias»⁷²³. Confió en la creación de otro mundo y, para ello, hizo uso del único medio que tenía a su alcance: la literatura. Movido por el fervor de unos ideales, que fueron su «secreto motor», durante un tiempo persistió en esa empresa. Como escribió María Zambrano, en la "Presentación" a la reedición de *Los intelectuales en el drama de España*, el pasado «para ser salvado de la deformación que llega tan fácilmente hasta lo grotesco, ha de ser enderezado, restituido a lo que era y más aún a lo que iba a

⁷²³ Ramón J. Sender, *Crónica del alba I*, op. cit., pág. 9.

ser»⁷²⁴. El final alegórico de las novelas examinadas tiene mucho que ver con ese «lo que iba a ser», con el deseo de Sender de llevar a cabo ese sueño.

Las sociedades, y con ellas el ser humano, no han alterado su esencia a lo largo de los siglos. Esa esencia vital perdura y se transmite, en unos ciclos que se repiten de generación en generación. El autor pretenderá plasmarla en cada uno de sus textos. El retrato social de sus creaciones va dirigido de lo particular a lo universal, con el fin de articular su propia ética. De ese modo, al trascender el tiempo y recrear la idea de eternidad, Sender suele anular la Historia en sus novelas. Presenta al hombre desde una perspectiva antropológica y existencial. Recordemos el problema que plantea el relato cuando regresa Sabino. Según expresa el secretario del Ayuntamiento: «Para la administración ese hombre carece de personalidad. No existe. Legalmente está enterrado» (pág. 76). Aunque no exista una definición del hombre, lo cierto es que el individuo tiene conciencia de pertenencia a un grupo, y unas necesidades sociales de igualdad y de justicia. Es un tema que nuestro autor atendería hasta sus últimos días. Por ejemplo en *Álbum de radiografías secretas*. A propósito de la obra de Vercors titulada *You shall know them*, en la cual el autor trata de desentrañar una definición legal, religiosa y filosófica del hombre, Sender expuso su opinión sobre este asunto: la «calidad humana» del individuo se la da la comunidad⁷²⁵.

No obstante, siempre reconocemos el plano histórico de las narraciones. Porque Sender denuncia las diferencias sociales, critica el contexto político de caciquismo dominante aún durante la Dictadura de Primo de Rivera y durante la Segunda República; se ocupa del problema agrario; censura la intromisión de la Iglesia española en la vida del país. El caciquismo fue rechazado por él desde las «Notas de la redacción» que publicaba en *El Sol* (1924-1930). Atento al curso de la vida política, social y cultural de Aragón y de España, Sender asimiló en esos años unos principios político-sociales que ya nunca abandonaría. El germen de la idealización del medio rural, del campesino, y del municipio se

⁷²⁴ María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, presentación de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Editorial Trotta, 1998, pág. 77.

⁷²⁵ Ramón J. Sender, *Álbum de radiografías secretas*, op. cit., págs. 87-90. También en este libro indica que ese mismo problema lo ha abordado en su obra *Ramú y los animales propicios*.

registra en esa época. Buena parte de este ideario permaneció en su memoria y llegada la ocasión el escritor supo introducirlo en su obra. A grandes rasgos puede decirse que en *El lugar de un hombre* —también en otras novelas, sobre todo en el *Réquiem*— hay un poso de ese pensamiento plasmado en su trabajo como periodista.

El lugar de un hombre enlaza, como hemos visto, con creaciones anteriores al año 1936, por la profundidad en las inquietudes individuales y sociales, por el vitalismo que transmite su autor. Y, al centrarse en los problemas del hombre como individuo, esta novela es un sólido puente que conecta con la obra posterior de Sender. El vitalismo se expresa a través del *barrunto* que le dio al protagonista. Con ello, el autor sintetiza el valor y la fuerza del irracionalismo en el ser humano. Barrunto es una palabra clave que refleja lo espontáneo de esa particular sabiduría propia del «idiota», que conoce el misterio de la condición humana, pero al que no se puede acceder sólo con la razón. Es una obra fundamental en la trayectoria literaria de nuestro autor. El lector de esta novela advierte el profundo respeto que tenía Sender por el ser humano, especialmente si se hallaba en condiciones de desigualdad. Hay momentos en el texto de una belleza lírica y sugerente que intensifica el dramatismo que encierra la historia. Precisamente por el contenido de denuncia política y social, la novela tardó un tiempo en llegar con libertad a las librerías españolas. Según nos aporta el testimonio de José Luis Castillo-Puche: «Ediciones Destino de Barcelona la publicó en 1968, pero no pudo circular hasta 1974, al regresar Sender a España. Personalmente intervine en el permiso de autorización, condición que puso Sender para cruzar la frontera»⁷²⁶. De igual forma, *Réquiem por un campesino español*, que «estaba retenida por la censura española»⁷²⁷, fue autorizada en 1974.

De la lectura de *Crónica del alba* se aprecia que por parte del autor no hay lamentación, ni angustia, ni expresión de dolor. Sender ha sido expulsado de su espacio vital, pero no busca ni venganza ni culpables. Tan sólo siente la

⁷²⁶ J. L. Castillo-Puche, *Ramón J. Sender: el distanciamiento del exilio*, op. cit., pág. 38, nota 1.

⁷²⁷ Ibid., pág. 70, nota 1.

necesidad de recuperar su pasado a través de la escritura. En 1942, el escritor es un hombre perdido, pisa un suelo inestable. La fragilidad del presente se sustituye por el pasado, que es lo único fiable. Un pasado que Sender recobra mediante el relato de las aventuras infantiles de José Garcés —personaje rebelde que muere por defender la libertad y la justicia—, y de su amor a Valentina, su Dulcinea. Valentina es síntesis de realidad y de ficción. Es la «amiga del dulce sueño», es la «conjetura», porque es en el sueño, en la imaginación, en la literatura donde nuestros deseos se hacen realidad. *Crónica del alba* es un relato que trasciende la mera anécdota y adentra al lector en un fondo existencial y moral, que es la verdadera intención del autor. Al fin y al cabo, José Garcés viene a ser uno de aquellos hombres que se ilusionaron con la República, que lucharon defendiendo sus convicciones y principios morales. Uno de aquellos hombres que murieron durante la guerra, o uno de aquellos hombres cuya identidad se fue desintegrando en el exilio, en la cárcel, en los campos de concentración.

La plurisignificación de la obra culmina con la inferencia de la postura de Sender respecto a la dialéctica entre el arte y la vida, que podemos hacer extensiva al resto de su obra. Ante todo defiende la libertad del creador. Para el autor aragonés la «verdad poética» es aquella en la cual la realidad, los sueños y las fantasías son tan reales o irreales como uno mismo quiera creer. Realismo (o verosimilitud) e imaginación no tienen porque ser contrarios. Más bien puede decirse que en su concepción literaria son complementarios. Prueba de ello es una declaración de Sender acerca de la imaginación, cuya tarea es *descubrir* «en las circunstancias de la vida y las del carácter de nuestro héroe y en sus afinidades relativas», y «*producir* efectos inefables, es decir, líricos para que la obra sea retenida por la memoria del lector y añadida a su mente estímulos y motivaciones que lo enriquezcan»⁷²⁸.

Crónica del alba se sitúa en un extremo, que está donde se inicia el destierro de su autor. En el otro extremo se halla *Monte Odina*, un libro mosaico. Alrededor de una biblioteca que el escritor nunca llegó a visitar,

⁷²⁸ Ramón J. Sender, "Prefacio del autor", *Obra completa*, op. cit., pág. 36, la cursiva es mía.

compendia sus recuerdos, vierte sus opiniones sobre diversos temas y personajes históricos. Y, sobre todo, crea dos figuras, dos imágenes de sí mismo. Una es el símbolo de la infancia del autor, su amigo Froilán que murió siendo niño; y la otra, es símbolo de la vejez: el albatros Austral, que, una vez ha madurado, será liberado en la Sierra de Guara. Con la recreación de esta biblioteca y de su mundo —unido al mundo evocado en *Crónica del alba*—, Sender pone de relieve su conciencia artística, la carga de inmortalidad que conlleva la literatura, y, con estas dos obras, sella su legado vital.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE SENDER

(Estudiadas y utilizadas como punto de referencia)

- O. P. (Orden Público)*, Madrid, Cenit, 1931; 2ª ed., México, Publicaciones Panamericanas, 1941.
- Proclamación de la sonrisa*, Madrid, Pueyo, 1934.
- La noche de las cien cabezas*, Madrid, Pueyo, 1934.
- Carta de Moscú sobre el amor (a una muchacha española)*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1934.
- Crónica del pueblo en armas. (Historia para niños)*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1936.
- El lugar del hombre*, México, Ediciones Quetzal, 1939.
- Mexicayotl*, México, Ediciones Quetzatl, 1940.
- Crónica del alba*, México, Nuevo Mundo, 1942.
- Las imágenes migratorias: poesía*, México, Atenea, 1960.
- Novelas ejemplares de Cíbola*, Nueva York, Las Américas Publishing, 1961.
- Ensayos sobre el infringimiento cristiano*, México D.F., Mexicanos Unidos, 1967.
- El extraño señor Photynos y otras novelas americanas*, Barcelona, Delos-Aymá, 1968.
- Tres ejemplos de amor y una teoría*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- Examen de ingenios. Los noventayochos. Ensayos críticos*, prólogo de Eduardo Naval, México, Aguilar, 1971.
- Don Juan en la mancebía*, Barcelona, Destino, 1972.
- Relatos fronterizos*, Barcelona, Destino, 1972.
- Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*, México, Aguilar, 1974.
- Bizancio*, Barcelona, Círculo de lectores, 1974.
- Ramón J. Sender. Obra pictórica*, Madrid, Galería Multitud, noviembre 1975.
- Obra completa*, Destino, Barcelona, 1976, 3 vols.

Solunar y lucernario aragonés, Zaragoza, Ediciones de Herald de Aragón, 1978.

Contraataque, introducción de Sender, bibliografía y tablas cronológicas de José Pérez Bowie, Salamanca, Ediciones Almar, 1978.

Segundo solunar y lucernario, Zaragoza, Ediciones de Herald de Aragón, 1981.

Luz zodiacal en el parque, Barcelona, Destino, 1980.

Ver o no ver (Reflexiones sobre la pintura española), Madrid, Heliodoro, 1980.

Memorias bisiestas, Barcelona, Destino, 1981.

El oso malayo, Barcelona, Destino, 1981.

Álbum de radiografías secretas, Barcelona, Destino, 1982.

El fugitivo, Barcelona, Destino, 1983.

Nocturno de los 14, Barcelona, Destino, 1983.

La esfera, Barcelona, Destino, 1985.

Novelas del otro jueves, Barcelona, Destino, 1985.

Las criaturas saturnianas, Barcelona, Destino, 1986.

Literatura y periodismo en los años 20. Antología, edición de José Domingo Dueñas Lorente, Zaragoza, Edicions de l'Astral, 1992.

Primeros escritos (1916-1924), edición, introducción y notas de Jesús Vived Mairal, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993.

El lugar de un hombre, edición, introducción y notas de Donatella Pini Moro, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses; Barcelona, Destino, 1998.

Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas), introducción de José María Salguero Rodríguez, Madrid, Vosa, 2000.

Míster Witt en el cantón, edición, introducción y notas de José M^a Jover, Madrid, Castalia, 2000.

Imán, edición comentada por Lorenzo Silva, Barcelona, Destino, 2001; Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1992, ed. de Francisco Carrasquer.

El vado, prólogo de José Domingo Dueñas Lorente, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2001.

El verdugo afable, prólogo de Rafael Conte, Barcelona, Destino, 2001.

Crónica del alba, Madrid, Alianza Editorial, 2003, 3 vols.

Réquiem por un campesino español, introducción de Francisco Carrasquer, Barcelona, Destino, 2003.

Monte Odina. El pequeño teatro del mundo, edición, introducción y notas de Jean-Pierre Ressayre, Moret, Biblioteca del Exilio, Edición de Castro, 2003.

Los cinco libros de Ariadna, edición, introducción y notas de Patricia McDermott, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza; Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004.

Siete domingos rojos, edición, notas y aparato crítico de José Miguel Oltra Tomás; coordinación de José Domingo Dueñas Lorente, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza; Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004.

El rey y la reina, edición comentada por José-Carlos Mainer, Barcelona, Destino, 2004.

Epitalamio del prieto Trinidad, Madrid, Ediciones Zanzibar, 2004.

ARTÍCULOS

"Hace cuatro años que nació Cervantes", *Las Españas*, núm. 4, 29 de marzo de 1947.

"La libertad y los caminos", *Las Españas*, núm. 7, (extraordinario), 29 de noviembre de 1947.

"Sobre federalismo", *Comunidad Ibérica*, núm. 10, mayo-junio 1964.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- A.A.V.V., *Libro de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1976.
- *I Congreso de Aragón de etnología y antropología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación provincial de Zaragoza, 1979.
- *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983.
- *Volumen Homenaje cincuentenario de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986.
- *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986.
- *In Memoriam. Inmaculada Corrales*, Tenerife, Universidad de la Laguna, 1987, 2 vols.
- *Destierros aragoneses II: el exilio del siglo XIX y la guerra civil*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.
- *Literatura, cine y Guerra Civil*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004.
- ABELLÁN, José Luis (dir.), *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976, 6 vols.
- ADELL CASTÁN, José Antonio, *Fiestas tradicionales del Altoaragón*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1988.
- AHUMADA PEÑA, Haydée, "El rey y la reina, búsqueda y encuentro de la dignidad a través del amor", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 37, 1991.
- "Apropiación del espacio americano en *Epitalamio del prieto Trinidad*", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 42, 1993.
- "El lugar del hombre de Ramón J. Sender, la validación social como vía de acceso a la dignidad humana", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 52, 1998.
- ALONSO, María de las Nieves, "La destrucción del paraíso infantil en *Crónica del alba*", *Acta Literaria*, núm. 6, 1981.
- ALONSO CRESPO, Clemente, *Tierras oscenses en la narrativa de Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1992.

- ALTED VIGIL, Alicia; AZNAR SOLER, Manuel (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, Aemic-Gexel, 1998.
- ALTED VIGIL, Alicia; DOMERGUE, Lucienne (coords.), *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*, Madrid, UNED-Toulouse, PUM, 2003.
- ÁLVAREZ JUNCO, José, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
- ARA TORRALBA, Juan Carlos; GIL ENCABO, Fermín (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses-Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.
- *La España exiliada de 1939. Actas del Congreso «Sesenta años después»*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses-Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.
- AYALA, Jorge M., *Pensadores aragoneses. Historia de las ideas filosóficas en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico; Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses; Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2001.
- AZNAR SOLER, Manuel (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*, Barcelona, Gexel, 1998, 2 vols.
- *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939 (Congreso Internacional)*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006.
- AZNAR SOLER, Manuel; SCHNEIDER Luis Mario (eds.), *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, Barcelona, Laia, 1979, 3 vols.
- AZPÍROZ PASCUAL, José M^a, *Poder político y conflictividad social en Huesca durante la II República*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1993.
- BELTRÁN, Antonio, *Tradiciones aragonesas*, León, Everest, 1990.
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.
- CARRASQUER, Francisco, *Imán y la novela histórica de Ramón J. Sender. Primera incursión en el «realismo mágico» senderiano*, London, Tamesis Books Limited, 1970.
- "Cuestionario", *Alazet*, núm. 3, 1991.

- *La integral de ambos mundos: Sender*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias, 1994.
- CASTAÑAR, Fulgencio, *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- CASTILLO-PUCHE, José Luis, *Ramón J. Sender: el distanciamiento del exilio*, Barcelona, Destino, 1985.
- CASTILLÓN CORTADA, Francisco, *Alcolea de Cinca. Un pueblo que forja su historia bajo las ripas*, Huesca, Imprenta Provincial, 1978.
- CAUDET, Francisco, (ed.) *Romancero de la guerra civil*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978.
- *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.
- *Correspondencia Ramón J. Sender-Joaquín Maurín (1952-1973)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1995.
- *El exilio republicano de 1939*, prólogo de Alicia Alted Vigil, Madrid, Cátedra, 2005.
- *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007.
- CENTINI, Massimo, *Las brujas en el mundo*, Barcelona, Editorial de Veochi, 2002.
- COLLARD, Patrick, "Escribir para salvarse: un tema en la obra de Ramón Sender", *Revista de Literatura*, núm. 86, 1981.
- CORDERO OLIVO, Inmaculada, *Los transterrados y España: un exilio sin fin*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997.
- DEYERMOND, A. D., *Historia de la literatura española, I. La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1994.
- DOTRAS, Ana M., *La novela española de metaficción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994.
- DUEÑAS LORENTE, José Domingo, "Ramón J. Sender y el Alto Aragón", *Somontano*, núm. 2, 1991.

- "Ramón J. Sender en los años veinte: detalles de un aprendizaje", *Alazet*, núm. 4, 1992.
- *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994.
- (ed.), *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001.
- ENGUITA UTRILLA, José M^a (ed.), *III Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (siglos XVIII-XX)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1994.
- EOFF, Sherman H., *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- ESTEBAN, José; SANTONJA, Gonzalo, *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- FERNÁNDEZ, Adela, *Dioses prehispánicos de México. Mitos, deidades del panteón nahuatl*, México, Panorama Editorial, 1983.
- FOZ, Braulio, *Vida de Pedro Saputo*, edición de Francisco y Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1986.
- FUENTES, Víctor, *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.
- GALLEGO-LARGO, Jesús Ruiz, "Artículos de R. J. Sender en el diario «Solidaridad Obrera»", *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, núm. 6, 1985.
- GARCÍA DELGADO, José Luis (ed.), *Los orígenes culturales de la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, José Antonio, "El tema del indiano en la narrativa de Ramón J. Sender", *Letras Peninsulares*, núm. 14/1, primavera de 2001.
- GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- GODOY GALLARDO, Eduardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Playor, Colección Nova Scholar, 1979.
- "El rey y la reina, de Ramón J. Sender, y el encuentro con «el otro»", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 46, 1995.

- GORDON, Alan M.; RUGGS, Evelyn (dirs.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980.
- IGLESIAS OVEJERO, Ángel, "Estructuras mítico-narrativas de *Réquiem por un campesino español*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (ALEC), núm. 7/2, 1982.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Lírica de una Atlántida*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.
- JOVER, José M^a, *Historia, biografía y novela en el primer Sender*, Madrid, Castalia, 2002.
- JULIÁ DÍAZ, Santos, *Madrid, 1931-1934. De la fiesta popular a la lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI, 1984.
- (coord.), *Víctimas de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy, 2006.
- LENTZEN, Manfred, "El rey y la reina de Ramón J. Sender como parábola", *Alazet*, núm. 4, 1992.
- LISÓN ARCAL, José Carlos, *Cultura e identidad en la provincia de Huesca. (Una perspectiva desde la antropología social)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1986.
- *La casa tradicional aragonesa (una perspectiva antropológica-social)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1990.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (compilador), *Antropología y literatura*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995.
- LOUGH, Francis, *La revolución imposible. Política y filosofía en las primeras novelas de Ramón J. Sender (1930-1936)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001.
- LUNA MARTÍN, Emiliano, "La memoria de mosén Millán. Análisis del tiempo histórico en el *Réquiem...*, de Ramón J. Sender", *Revista de Literatura*, núm. 95, 1986.
- MACHADO, Antonio, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 1998.
- *Antología comentada*, selección, introducción y notas de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999, 2 vols.

- MAGIS, Carlos H. (dir.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970.
- MAINER, José-Carlos, *Ramón J. Sender. In Memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, DGA, 1983.
- *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- MAINER, José-Carlos; DELGADO, Javier; ENGUITA, José M^a (eds.), *Los pasos del solitario. Dos cursos sobre Ramón J. Sender en su centenario*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004.
- MAÑÁ, Gemma; ESTEVE, Luis A., *Guía de lectura. Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Barcelona, Gexel/Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- NEGRE CARASOL, José Luis, "Analepsis en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender", *Argensola*, núm. 95, 1983.
- "El «romance de Paco el del Molino» en *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender", *Argensola*, núm. 97, 1984.
- "El componente religioso en *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender", *Argensola*, núm. 99, 1985.
- "Aragonesismos en *El lugar de un hombre* de Ramón J. Sender", *Letras Peninsulares*, núm. 14/1, primavera de 2001.
- NONOYAMA, Michiko, *El anarquismo en las obras de R. J. Sender*, Madrid, Playor, Colección Nova Scholar, 1979.
- ORTEGA, José; CARENAS, Francisco, *La figura del sacerdote en la moderna narrativa española*, Caracas-Madrid, Casuz Editores, 1975.
- PANIAGUA FUENTES, Xavier, *La sociedad libertaria. Agrarismo e industrialización en el anarquismo español (1930-1939)*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982.
- PAÚLES SÁNCHEZ, Susana, "Una escenografía goyesca en la literatura de Ramón J. Sender", *Alazet*, núm. 11, 1999.

- PEÑUELAS, Marcelino C., *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970.
- *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Editorial Gredos, 1971.
- PINI MORO, Donatella, "El «asunto» Sender", *Trébede*, núm. 47-48, febrero de 2001.
- PORCEL, Baltasar, *Personajes excitantes*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978.
- RESSOT, Jean-Pierre, "Ramón Sender, escritor primerizo («Las brujas del Compromiso»)", *Revista de la Universidad Complutense*, núm. 108, 1977.
- *Apología de lo monstruoso. Una lectura de la obra de Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2003.
- RIVAS, Josefa, *El escritor y su senda*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1967.
- ROLÓN BARADA, Israel, (ed.), *Carmen Laforet / Ramón J. Sender, Puedo contar contigo. Correspondencia*, Barcelona, Destino, 2003.
- RUBIO MARTÍN, María, *Estructuras imaginarias en la poesía*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.
- RUFAT, Ramón, "El sentimiento religioso en Ramón J. Sender", *Alazet*, núm. 4, 1992.
- SALGUERO RODRÍGUEZ, José M^a, "Más reelaboraciones en *El verdugo afable* y el libro olvidado de Ramón J. Sender: *El vado*", *Alazet*, núm. 6, 1994.
- SANTONJA, Gonzalo, (ed.), *Romancero de la guerra civil española*, Madrid, Visor, 1983.
- *La república de los libros. El nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- SCHNEIDER, Marshall J., "Estrategias autobiográficas. *Crónica del alba* a través de un prisma (¿pos?) modernista", *Trébede*, núm. 47-48, febrero de 2001.
- SCHNEIDER, Marshall J.; VÁSQUEZ, Mary S., (eds.), *Ramón J. Sender y sus coetáneos. Homenaje a Charles L. King*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses - Davidson, Davidson College, 1998.
- SENDER BARAYÓN, Ramón, *Muerte en Zamora*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990.
- SERRANO, Carlos, "Réquiem por un campesino español o el adiós a la historia de Ramón J. Sender", *Revista Hispánica Moderna*, núm. 2, 1989.

- Tensor. Información literaria y orientación*, ed. facsímil, con prólogo de José Domingo Dueñas Lorente, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001.
- THOMAS, Hugh, *La guerra civil española*, Barcelona, Mondadori, 2001, 2 vols.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *El hecho religioso en España*, París, Colección Ebro, 1968.
- *Tres claves de la Segunda República. La cuestión agraria, los aparatos del Estado, Frente Popular*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- UCEDA, Julia, "Criaturas senderianas (Variaciones sobre una obra abierta)", *Alazet*, núm. 4, 1992.
- UBIETO ARTETA, Agustín, *Leyendas para una historia paralela del Aragón medieval*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1998.
- VÁSQUEZ, Mary S., "Vivencias y convivencias del Suroeste estadounidense en Ramón J. Sender", *Trébede*, núm. 47-48, febrero de 2001.
- "Formas de la alegoría exílica en Ramón J. Sender. Un cuento en *Mexicayotl* y en las *Novelas ejemplares de Cíbola*", *Turia*, núm. 55-56, 2001.
- VILLANUEVA, Antonio, "Reencuentros y desencuentros. El crimen de las tres efes", *Trébede*, núm. 47-48, febrero de 2001.
- VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- VIVED MAIRAL, Jesús, "Sender y América", *Turia*, núm. 27, marzo de 1994.
- *Ramón J. Sender. Biografía*, Madrid, Páginas de Espuma, 2002.
- YNDURÁIN, Domingo, *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, edición al cuidado de Consolación Baranda, M^a Luisa Cerrón, Inés Fernández-Ordóñez, Jesús Gómez y Ana Vian, Madrid, Cátedra, 2006.
- ZAMBRANO, María, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, presentación de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Editorial Trotta, 1998.
- ZAPATER, Alfonso, *Aragón, ruta de la sed*, prólogo de Ramón J. Sender, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1975.